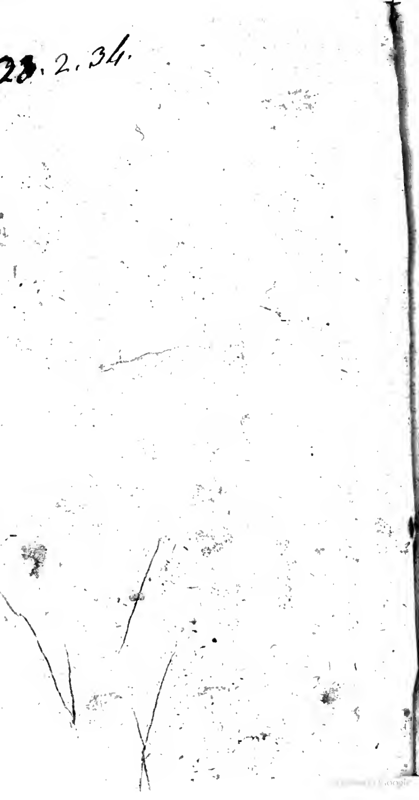

PALLI


BIBLIOTECA NAZIONALE
BIBLIOTECA LUCCHESI-PALLI
II.a SALA
SCAFFALE 16
PLUTEO V
N.° CATENA 9




28.2.34.

# BEVUES,

## ERREURS ET MÉPRISES

*De différents Auteurs célèbres en matières Musicales.*

# BEVUES,

## ERREURS ET MÉPRISES

*De différents Auteurs célèbres,*

En Matières Musicales.

Par M. LEFEBURE.



*A PARIS,*

Chez KNAPEN FILS, Imp.-
Lib., au bas du Pont S. Michel.

M. DCC. LXXXIX.

---

# A
# MADAME.

MADAME,

TROIS Arts aimables, la Musique, la Peinture, la

Poësie contribuent également aux plaisirs du peuple François; mais ils ne contribuent pas également à sa gloire. La Musique manque chez lui d'Ecoles propres à le former, de Lycées où il essaye ses forces, d'Académies qui couronnent ses travaux. Aussi, plus heureux que nous, les talents étrangers triomphent sans peine des talents nationaux, qu'aucun établissement n'encourage, qu'aucune faveur particulière ne conduit à la perfection.

Dès la naissance même de

*la Musique en France, l'état de Musicien - Compositeur, dénué tout-à-la-fois d'honneurs & d'appui, fut regardé comme un état presque ridicule, & n'a pas encore cessé de passer pour tel.*

*Delà se sont formés deux classes d'hommes; les uns écrivent de l'Art sans le pratiquer; les autres le pratiquent sans en écrire, & l'on présume de là que les doctes en théorie ont dû commettre bien des erreurs. J'ai travaillé à détruire quelques-unes des plus*

*considérables, qui s'opposent encore aux progrès de l'Art.*

*Puisse une grande Princesse encourager mes premiers efforts dans cette carrière! C'est suivre l'exemple de* MADAME, *que de prendre la défense du vrai; c'est la servir que de prendre la défense du beau.*

*Je suis, avec respect,*

*de MADAME,*

Le très-humble
& très-obéissant Serviteur.
LEFEBURE.

# AVIS.

*L'Auteur s'occupe maintenant d'un Ouvrage qui a pour objet le développement des vrais Principes sur l'Intonation vocale. Ces Principes, qui auroient dû servir de baze à tous les solféges, ne se trouvent réellement dans aucun. Aussi quelque passionné que l'on soit pour la Musique, on ne sçauroit l'apprendre sans Maître avec ces solféges, qui ne sont proprement que des recueils de leçons à chanter, et nullement des guides pour entonner juste. On trouvera dans l'Ouvrage*

*que l'Auteur se propose de publier bientôt, des principes* neufs, sûrs *et* clairs *pour cet objet. Ce sont les termes des approbations écrites que plusieurs grands Maîtres de l'Art ont données au résumé succinct de ces Principes, lorsqu'il les leur a soumis.*

# PRÉFACE.

TOUTE erreur, en fait de Beaux-Arts, nuit essentiellement à leurs progrès. J'ai donc cru que je me rendrois utile à l'Art musical, si je parvenois à détruire une partie des erreurs dont il est devenu l'objet. Malgré le crédit dont elles jouissent, soit par le nom de leurs Auteurs, soit par la manière adroite dont ils les ont présentées, il est impossible qu'elles soutiennent l'épreuve d'une discussion approfondie.

Sans doute il m'est dur d'avoir à rabaisser dans l'opi-

nion publique, plusieurs personnages depuis long-temps célèbres; mais j'imagine que toute leur gloire ne réside pas dans l'établissement d'une erreur, & qu'ils ont de meilleurs droits à l'estime qu'on a pris l'habitude de leur accorder.

D'ailleurs, la Musique nous fait éprouver des plaisirs si nobles & si touchants, que je vois avec une sorte de douleur, altérer la pureté de ses principes, ou combattre par des sophismes, le charme de ses effets.

BEVUES

## APPROBATION.

J'ai lu, par ordre de Monseigneur le Garde des Sceaux, un manuscrit intitulé : *Bevues, Erreurs & Méprises de différents Auteurs, en matières Musicale*; *par M. Lefebure*; et je n'y ai rien trouvé qui doive en empêcher l'impression. A Paris, ce 20 Novembre 1788. *Signé*, GUIDI.

## *PRIVILEGE DU ROI.*

LOUIS, PAR LA GRACE DE DIEU, ROI DE FRANCE ET DE NAVARRE : à nos amés & féaux Conseillers les Gens tenant nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand-Conseil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenants Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra : SALUT. Notre amé le sieur LEFEBURE, nous a fait exposer qu'il désireroit imprimer & donner au Public un Ouvrage de sa composition, intitulé : *Bevues, Erreurs et Méprises de différents Auteurs en matière Musicale*, s'il nous plai-

foit lui accorder nos Lettres de Privilége pour ce néceſſaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Expoſant, nous lui avons permis & permettons par ces préſentes, de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon lui ſemblera, & de le vendre, faire vendre & débiter par tout notre Royaume. Voulons qu'il jouiſſe de l'effet du préſent Privilège, pour lui & ſes hoirs à perpétuité, pourvu qu'il ne le rétrocède à perſonne ; & ſi cependant il jugeoit à propos d'en faire une ceſſion, l'acte qui la contiendra ſera enregiſtré en la Chambre Syndicale de Paris, à peine de nullité, tant du Privilége que de la ceſſion ; & alors, par le fait ſeul de la ceſſion enregiſtrée, la durée du préſent Privilége ſera réduite à celle de la vie de l'Expoſant, ou à celle de dix années, à compter de ce jour, ſi l'Expoſant décède avant l'expiration deſdites dix années ; le tout conformément aux articles IV & V de l'arrêt du Conſeil du 30 Août 1777, portant Réglement ſur la durée des Priviléges en Librairie. Faiſons défenſes à tous Imprimeurs, Libraires & autres perſonnes, de quelque qualité & condition qu'elles ſoient, d'en introduire d'impreſſion étrangère dans aucun lieu de notre obéiſſance, comme auſſi d'imprimer ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire ledit

Ouvrage fous quelque prétexte que ce puiffe être, fans la permiffion expreffe & par écrit dudit expofant, ou de celui qui le repréfentera, à peine de faifie & de confifcation des exemplaires contrefaits; & de fix mille livres d'amende qui ne pourra être modérée pour la première fois; de pareille amende & de déchéance d'état en cas de récidive, & de tous dépens, dommages & intérêts, conformément à l'Arrêt du Confeil du 30 Août 1777, concernant les contrefaçons: à la charge que ces préfentes feront enregiftrées tout au long fur le regiftre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles; que l'impreffion dudit ouvrage fera faite dans notre Royaume & non ailleurs, en beau papier & beaux caractères, conformément aux Réglemens de la Librairie, à peine de déchéance du préfent Privilége; qu'avant de l'expofer en vente, le manufcrit qui aura fervi de copie à l'impreffion dudit Ouvrage, fera remis dans le même état où l'Approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier Garde des Sceaux de France le fieur BARENTIN, qu'il en fera enfuite remis deux xemplaires dans notre Bibliotheque publique; un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Chan-

celier de France le sieur DE MAUPEOU, & un dans celle dudit sieur BARENTIN; le tout à peine de nullité des présentes. Du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant & ses hoirs pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie des présentes, qui sera imprimée tout au long, au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, soit tenue pour duement signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conseillers Secrétaires, foi soit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire pour l'exécution d'icelles, tous actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de Haro, Charte Normande, & Lettres à ce contraires : Car tel est notre plaisir. Donné à Paris, le dix-septième jour du mois de Décembre l'an de grace mil sept cent quatre-vingt-huit, & de notre Règne le quinzième. Par le Roi, en son Conseil *Signé*, LE BEGUE.

*Je soussigné reeconnois avoir cédé et transporté à M* KNAPEN *fils, mes droits au présent Prvilége. A Paris, le 20 Décembre 1788.* Signé, *LEFEBURE.*

*Regiſtré le présent Privilége, ensemble la*

avec cette Epigraphe de la Fontaine, tirée de la quatrième Fable du huitième Livre :

Le monde est vieux, dit-on ; je le crois, cependant
Il le faut amuser encor comme un enfant.

1788. Prix 1 liv. 4 sols.

Délassements Champêtres ou Elite de Poësies Pastorales, traduites de l'Allemand, par M. Paillet, Avocat en Parlement, 1788. Prix 1 liv. 10 sols.

# BEVUES,

## ERREURS ET MÉPRISES

### *De différents Auteurs*,

### En Matières Muſicales.

---

*M. d'Alembert n'étoit pas en état de discerner une tierce* majeure *d'une tierce* mineure.

Ce fait est prouvé par l'exposé d'une des plus singulières bevues qui soient peut-être échappées jusqu'à présent à aucun théorien.

M. d'Alembert, dans le cours des différends qu'il eut avec le célèbre Rameau, jugeant à propos de soutenir qu'en Musique, les licences sont fréquentes, prétendoit s'auto-

riser de l'exemple même de Rameau, c'est-à-dire, du plus savant Musicien qui ait existé, il lui écrivoit :

« Quoique deux tierces *majeures* » *de suite* soient interdites par tous » les Musiciens, & par vous-même... » il est *toujours certain* que vous » avez fait chanter deux parties pen- » dant plusieurs mesures, *à la tierce* » *majeure* l'une de l'autre ».

Pour concevoir tout le ridicule de cette assertion, il faut savoir que non-seulement l'exécution *de deux parties à la tierce majeure l'une de l'autre*, produiroit une horrible cacophonie, mais qu'on n'a pas encore vu des traces d'un si fol accouplement ; il n'existe pas même de quoi faire présumer que l'idée en soit jamais venue à personne.

Que l'exécution de deux parties à la tierce majeure l'une de l'autre,

produise une horrible cacophonie, c'est un fait trop évident par lui-même, pour qu'on ait besoin de s'en assûrer par l'expérience ; car deux parties ne peuvent chanter ainsi, à moins que le ton ne change presqu'à chaque note ; & je laisse à juger quelle épouvantable discordance doit résulter d'un aussi fréquent changement de ton.

Des changements de ton beaucoup moins multipliés sont déjà quelque chose d'insupportable en Musique. Un habile Compositeur ne se les permet qu'en prenant de grandes précautions ; encore est-ce très-rarement. Un Ecolier peut les écrire, parce que son extrême ignorance lui en dérobe l'effet ; mais ni l'Ecolier ni le Maître ne changeront de ton presqu'à chaque note. Cette sottise absurde seroit le der-

nier effort du goût le plus dépravé.

Des sons mélodieux ne sont mélodieux que parce qu'ils sont appréciables ; ils ne sont appréciables que par le rapport sensible qu'ils ont avec un son principal, que l'on nomme ton ; s'il arrive que le son principal varie à chaque note, il n'existe plus de son en rapport avec lui, il n'existe plus de sons appréciables par lui ; donc il n'existe plus de mélodie ; & si l'on s'avisoit d'écrire en notes cet extravagant assemblage de sons, ce ne seroit pas même de la Musique.

Voilà de quoi cependant M. Rameau se trouvoit coupable, s'il en faut croire M. d'Alembert, & c'est un fait qu'il articule de la manière du monde la plus tranchante & la plus affirmative.

« Je n'ai point prétendu, ajoutoit

» il, blâmer cette licence ; j'en ai
» seulement fait mention pour mon-
» trer combien les licences sont
» fréquentes en Musique, & par
» conséquent combien on doit être
» circonspect, soit à les blâmer sans
» restriction, soit à proscrire des
» nouveautés qui peuvent paroître
» contraires aux règles reçues ».

Ainsi, M. d'Alembert joignoit à l'erreur grossière de voir une faute de composition horrible, où cette faute n'existoit pas, l'erreur pour le moins aussi grossière de mettre cette faute horrible au rang des simples licences. Il eût bien dû garder pour lui-même cette *circonspection* qu'il conseilloit à M. Rameau, dans un art où certes le savoir n'étoit pas égal entr'eux. Aussi j'espère que mes lecteurs, instruits maintenant de la capacité de M. d'Alem-

bert en Musique, voudront bien, quand ils chercheront à se former une opinion juste du mérite de M. Rameau, ne pas compter pour quelque chose l'opinion de son adversaire.

---

*Erreurs dans tous les Solfeges concernant les sons, les intervalles & la connoissance du Ton.*

LA nature a donné à tous les peuples, la faculté d'entonner une sorte de chant primitif, appellé gamme, qui est la source première de tous ses chants; l'homme âgé la retient sans peine; l'enfant l'apprend dès le berceau; la moitié du peuple au moins, la sait sans pouvoir se persuader qu'il en ait fait l'objet d'un moment d'étude. On élève la voix, & cette suite diatonique de sons semble se former toute seule. On chante, &, comme en marchant les pas égaux se succèdent, de même en chantant les sons proportionnels se font entendre. En effet, il n'en coute pas plus de raisonnements, de mémoire

ou d'efforts pour chanter cette gamme, que pour marcher devant soi ; car elle est immédiatement fournie par la nature.

On a remarqué que cette gamme étoit composée de sept degrés ou sons diatoniques, & l'on s'est beaucoup exercé à reconnoître quelles espèces d'intervalles fournissoit leur combinaison ; mais tout-à-coup l'art musical produisant des chants singuliers, a fait entendre parmi les 7 sons de cette gamme, d'autres sons qu'elle n'offroit point d'abord.

Alors on a créé de nouveaux signes pour exprimer ces nouveaux sons : voilà donc d'abord un dièze avec lequel on s'est familiarisé,

Puis un bemol,

Puis deux dièzes,

Puis deux bemols, &c.

Les praticiens se sont arrêtés longtemps à 5 diezes & à 5 bemols ; l'étendue de la gamme, où ils ne trouvoient dans le commencement, que 7 sons, leur en fournit alors 17, dont 7 naturels ou bequarres, 5 diezes & 5 bemols; mais s'appercevant que plusieurs de ceux appellés diézes, n'étoient pas très-éloignés de plusieurs autres sons, nommés bemols, ils considérèrent cet à-peu-près comme juste, & imaginèrent, par un calcul assez grossier, de partager leur gamme en douze demi-tons, non pas que cette division fût exacte; mais ils convinrent qu'ils la donneroient pour telle. Voilà donc une gamme nouvelle & jusqu'alors inconnue, qui prend le nom de chromatique et qui, si elle ne renferme pas réellement une progression de demi-tons, passe pour les contenir.

Malheureusement la différence trop palpable de ces prétendus demi-tons à l'œil, à l'oreille, & par conséquent à l'intelligence, força de les ranger sous deux classes, & ils se distinguèrent & en demi-tons majeurs & en demi-tons mineurs. Cette distinction, quoique aussi vague que la première, satisfit pleinement tout le monde. Ceux qui la faisoient, se croyoient extrêmement savants ; ceux qui n'etoient pas en état de la faire, s'en rapportoient aux autres. On sait aujourd'hui que non-seulement ce qu'on évaluoit alors être un demi-ton, n'en est pas un, mais que le nom de majeur a été donné précisément à l'intervalle qu'il eût fallu nommer mineur, & le nom de mineur à l'intervalle qu'il eût fallu nommer majeur.

Ne croiroit-on pas, en lisant tout

ceci, qu'il s'agit de quelque peuple barbare, dont le langage ni le raisonnement n'étoient pas formés ? Il s'agit en effet, du peuple des musiciens, de cette classe nombreuse de croque sols, qui, n'ayant jamais sçu écrire une phrase de chant, & n'ayant jamais eu dans la tête une seule idée musicale, ont embrouillé nécessairement tout ce qu'ils ont voulu définir. Mais pourquoi le public lui-même a-t-il toujours consulté sur les principes de la Musique, des hommes qui ne s'étoient réellement destinés qu'à en exécuter les productions ? L'art de raisonner avec justesse, tient-il à celui de bien remuer les doigts ? Le public a eu le premier tort; il ne devoit pas transformer une machine utile à l'art, en arbitre de ses principes.

Vers ces derniers temps, un pra-

ticien a démontré que les sons nouveaux en apparence, & pour lesquels on avoit imaginé de nouveaux caractères, n'étoient point réellement des sons surnuméraires ajoutés aux 7 sons, mais que c'étoit un des 7 sons lui-même, appartenant à une gamme nouvelle, répétée quelques tons plus haut. Ainsi, par exemple, lorsqu'après la suite des sons

*ut re mi fa sol la si ut*

il se présentoit un *fa* dieze ce *fa* dieze disoit il, n'est point un simple accident de gamme *ut*; mais cette gamme d'*ut* s'évanouit & se métamorphose en gamme de *sol*, dont *fa* dieze est le 7^e^ son, & le chant où ce signe se rencontre accidentellement, est formé en partie de la gamme d'*ut*, en partie de la gamme de *sol*, qui

n'est absolument que la même sur un autre ton.

Cette découverte ramenoit d'un seul mot tous les chants les plus compliqués, au simple chant de la gamme, les définitions fausses de demi-ton, les distinctions absurdes en demi-ton majeur & mineur devoient rentrer dans le néant. Cependant aujourd'hui tout cela subsiste encore, & nous n'apprenons pas la Musique autrement.

Et comment chanterions-nous juste? La gamme, ce premier air que nous enseigne la nature, & dont tous les airs n'offrent que des combinaisons variées, la gamme, ce modèle général de tous les chants, & dont il faudroit nourrir notre oreille, est précisément le premier qu'on lui fait oublier. On se hâte d'offrir aux Elèves

dans tous les solféges des progressions de sons chromatiques, c'est-à-dire, l'une des suites de sons les plus éloignées de l'ordre naturel & simple; on se hâte de leur faire entonner des intervalles tels que la 7^e^ majeure, dont l'habitude accoutume l'oreille aux sons faux, tandis qu'il faudroit les exercer perpétuellement aux sons de l'accord parfait, qui sensiblement dérivés de la resonnance naturelle aux corps sonores, ont sur-tout la propriété de développer toute la justesse dont l'oreille est susceptible.

On se hâte de leur apprendre que le dieze élève la note tantôt d'un demi-ton majeur, tantôt d'un demi-ton mineur, lorsque même, fût-ce un demi-ton, il faut l'appeller majeur alors qu'on le dit mineur, & mineur alors qu'on le dit majeur.

D'ailleurs, aucun solfége n'apprend à l'Elève dans quelles modulations il passe; on l'accoutume à porter dans toutes les routes du chant, une voix mal assurée; on chante avec lui; on l'aide avec un instrument; on le sifle; heureux encore si, pour comble d'absurdité, on ne le force pas de règler ses intonations sur celles d'un clavecin, c'est-à-dire, de former sa voix à la justesse en imitant les sons d'un instrument reconnu pour faux.

Il vaudroit bien mieux retrancher à l'Elève ces dangereux secours; il vaudroit bien mieux ne pas lui faire répéter comme au sansonnet, des intonations qu'il croit rendre exactement toutes les fois qu'il en approche, & lui enseigner avec soin, quel est le principe de chaque intonation. Il vaudroit bien

mieux ne pas lui dire que le dieze sur *fa*, élève la note d'un demi-ton, & lui apprendre que ce seul dieze élève la gamme entière de cinq degrés, & que dans ce nouvel ordre de choses, non-seulement le *fa* naturel s'évanouit tout-à-fait, non-seulement le *sol* devient la baze de la gamme, mais que le *la*, quoique sans altération apparente, se trouve pourtant altéré.

Voilà un de ces faits bien capables d'exciter la surprise des Musiciens accoutumés par la routine, à ne juger des sons que par les signes, et qui ne voyant point le changement lorsque le signe n'en indique pas, ne sauroient se persuader que le son ait dû changer, ils ne tiennent compte que des grosses altérations, comme seroit celle annoncée par un dieze. Avec eux, pourvu que l'on fasse

le

le demi-ton, c'est-à-dire, un à-peu-près d'intervalle, on a toujours bien fait. Ils n'exigent point une parfaite justesse, & ils ne réputent jamais pour sons faux, que les sons sensiblement discordants.

Le lecteur se rappellera sans doute d'avoir souvent oui dire que la voix abandonnée à elle seule, baissoit toujours nécessairement dans l'exécution d'un air. *Caffariello*, à ce que l'on m'a conté, étonna même beaucoup les Musiciens d'Italie, en acceptant le défi qu'on lui faisoit de retomber juste à la fin d'un air quelconque, sur le même son d'où il seroit parti. Le peuple des *croque-sols*, & après lui tout le monde, assignent pour cause à cette grande difficulté, le relâchement, la fatigue que doivent éprouver durant l'exécution, les organes de la voix.

Elles baissent, disent-ils, parce que les muscles se dessèchent. C'est une supposition que la moindre expérience dément; car tel chanteur dont la voix aura baissé d'un demi-ton, s'il chante une seconde fois le même air un demi-ton plus haut, ne baissera pas pour cela d'un autre demi-ton de plus, comme il arriveroit, si le degré d'abaissement dépendoit du degré de la foiblesse où peuvent tomber les organes.

Non, non. Si la voix baisse, il ne faut l'attribuer qu'au défaut de méthode dans le chanteur, qu'à l'ignorance où il se trouve des différentes modulations où le chant passe. Par exemple, supposons qu'un air aille d'*ut* en *sol*, & revienne en *ut*, le chanteur croira ne devoir altérer que le *fa*, parce qu'il n'appercevra de dieze que sur ce *fa*. S'il ren-

contre un *la*, il ne manquera pas de le croire pareil à celui de la gamme d'*ut*, il rougiroit qu'on pût même lui reprocher de l'avoir entonné différemment. Sa mémoire lutte péniblement contre son goût, pour conserver à ce *la* son ancienne intonation ; & cependant ce nouveau *la* doit en avoir une plus aiguë, bien qu'aucun signe n'en avertisse. Aussi pour l'ordinaire, qu'arrive-t-il ? ce son entonné bas entraîne l'abaissement méthodique de tous les autres sons de la gamme ; car il faut ou relever ce *la* ou abaisser chacun des degrés où l'on passe en le quittant ; autrement tous les intervalles deviendroient faux ; & comme le chanteur s'opiniâtre à conserver ce *la* bas, conséquemment tous les autres sons ne manquent pas de tomber aussi.

Delà s'ensuit cette expérience constante des voix qui baissent, quand on cesse de les soutenir, parce qu'on les a malheureusement toujours soutenues ; delà ce préjugé populaire, qui suppose que la voix doit baisser, comme si au contraire la voix, ce modèle des instruments fourni par la nature, pouvoit n'en être pas le plus juste ; delà cette rareté prodigieuse de bons chanteurs, parce que la justesse des inflexions venant à manquer, tout l'art que peut employer un chanteur devient nul pour une oreille délicate ; delà cette fausse idée où l'on est encore qu'un chanteur peut ajouter à l'expression d'un chant, comme si tout son devoir pouvoit ne pas se borner à le chanter juste, mérite qui ne devroit jamais lui faillir.

Mais, me dira-t-on, comment

prouver qu'un *la*, pris alternativement dans le ton d'*ut* & dans celui de *sol*, ne soit pas le même son, puisque nul signe ne fait distinguer ces deux *la*, puisque nul précepte dans aucun solfége n'en avertit?

L'objection me paroît trop raisonnable, & le sujet trop essentiel en Musique, pour ne pas y satisfaire.

Mais il faut bien se convaincre auparavant qu'il existe entre les sons de la gamme de *sol* & ceux de la gamme d'*ut*, une proportion continue parfaitement identique, & que leur seule différence consiste en ce que l'une est établie sur un degré plus ou moins aigu par rapport à l'autre.

Sans doute on ne me contestera pas ce principe, si l'on se rappelle que les signes dieze & bemol n'ont

même été institués qu'afin de rétablir cette proportion dans toute son identité, ce que malheureusement ils ne font pas.

Oui, l'on n'a cessé de répéter dans les solféges les moins insuffisants jusqu'à ce jour, que le dieze, en élevant la note d'un demi-tòn, celui, par exemple, que l'on mettroit sur *fa*, établit dans la gamme de *sol* cette même suite de tons & prétendus demi-tons de toute espèce qui se succèdent dans la gamme d'*ut*. Ainsi, voilà du moins le desir d'établir l'identité dans ces deux gammes bien expressément marqué.

Il est fâcheux que l'invention du signe ne remplisse pas cet objet, puisque l'altération du *la* nécessaire, afin de rendre ces deux gammes parfaitement identiques, n'est pas seulement soupçonnée du plus grand

nombre même des meilleurs chanteurs.

Je viens à la preuve, ou pour mieux dire, à la démonstration.

C'est une vérité bien établie, que si l'on veut former la gamme sur un monochorde, en prenant le son de la corde entière :

Pour . . . . . . . *ut*

il faut la raccourcir

D'un 9^e^. pour . . . *re*.

D'un 5^e^. pour . . . *mi*.

D'un 4^e^ pour . . . . *fa*.

D'un tiers pour . . . *sol*.

De deux 5^es^ pour . . *la*.

De 7 15^es^ pour . . . *si*.

Or, en faisant la même opération sur la corde déjà réduite aux deux tiers qui fournit la gamme de *sol*, le *la* qui se fait entendre en raccourcissant d'un 9^e^. ces deux tiers, n'est point le même que l'on entend aux

deux 5mes de la corde entière qui a déjà fourni la gamme d'*ut*.

En effet, supposons une corde divisée en 2970 parties.

Ses deux cinquièmes, (qui donnent le *la* appartenant à la gamme d'*ut*) n'exigent que le raccourcissement de 1188 parties de cette corde.

Au lieu que le *la* de la gamme en sol exige le raccourcissement de 1210 parties.

Puisque pour avoir le *sol*, il faut retrancher d'abord le tiers de la corde, c'est-à-dire, . . . . . 990 *parties*.

Et ensuite, pour avoir le *la*, il faut retrancher le 9e des deux tiers qui restent, c'est-à-dire, 220 *parties*.

Ce qui fait en total . 1210.

à raccourcir : il est clair que le *la* de

de la gamme en *sol* se fait entendre à la distance du 22^e^ degré plus haut que le *la* qui appartient à la gamme en *ut*; cette vérité musico-mathématique n'étoit pourtant pas totalement ignorée ; mais on ne s'avi-soit pas de la considérer autrement que comme un problême singulier d'harmonie. On ne s'est pas douté jusqu'à présent, que ce fût une connoissance essentiellement nécessaire dans la pratique du chant.

Ainsi, tandis qu'un petit nombre de puissants génies portent rapidement un Art à sa perfection, les méthodes destinées à l'enseigner au vulgaire, ne font nul progrès; ou bien, rédigées par des ouvriers, elles s'obscurcissent, elles s'embrouillent, elles donnent un faux apperçu pour règle, un préjugé pour maxime, une supposition pour

principe, & le moindre trait de lumière a cent nuages à percer, avant de pouvoir se produire.

N'est-ce pas une chose bien étrange que l'ignorance où les chanteurs sont encore aujourd'hui sur les modulations où leur voix est à chaque instant forcée de s'engager? Ils marchent perpétuellement au hazard d'un son à l'autre, sans se douter communément du son, qui, se trouvant principal à son tour, enchaîne pour le moment à lui, tous les autres. Ils font très-bien des demi-tons; mais comme cet intervalle n'est pas quelque chose de fixe, ils ne font que bien rarement le demi-ton qu'a senti l'Auteur; ils se piquent tous de déchiffrer quelque Musique que ce soit, à la première vue; mais ils ne sauroient se flatter de lire parfaitement juste à

la centième : aussi, qu'on leur donne à chanter quelque mélodie originale, ils sont loin d'en saisir l'esprit ; & les Auteurs ont souvent bien de la peine à reconnoître leurs productions, tant de vagues intonations parviennent à les dénaturer. Le public pourtant se passionne, il admire ou déprime avec acharnement tel Compositeur qu'il croit connoître, & qu'il n'a réellement jamais entendu. A peine ce Compositeur cesse-t-il de guider la plus grande partie des Acteurs, que ces derniers abondent en contre-sens : s'il meurt, sa plus belle Musique paroît vieillir, parce qu'on cesse de la rendre avec exactitude ; ces grands lecteurs se croient d'excellents Musiciens ; & réellement ils n'apprennent tout ce qu'ils savent, que par pure tradition.

Résumons enfin cet article, dont l'importance exigeroit une autre plume que la mienne; car je le sens, les discussions de cette nature n'offrent jamais à l'esprit que des vérités, pour ainsi dire, fugitives, elles portent sur des faits qu'il est presqu'impossible de montrer à l'œil, & par-tout où le sentiment de l'oreille doit confirmer le jugement de la raison, il est malheureusement aussi fâcheux qu'ordinaire, de rencontrer des lecteurs hors d'état de rendre à la fois ce double témoignage à l'Ecrivain. Cependant si l'on a bien compris mes observations, j'espére que l'on adoptera les conclusions que je vais en tirer, & que les conseils suivants trouveront des approbateurs.

Les Maîtres doivent se défendre de trop accoutumer leurs Ecoliers

à certaines intonations dures, multipliées dans les solféges ; car elles font perdre à l'oreille son antipathie naturelle pour les intonations fausses.

Ils feront bien d'exercer la voix à chanter seule & sans guide ; car la nature, qui nous a donné le vif amour du chant, a commencé par nous fournir un organe en état de chanter juste.

Il faut, quand un air module, mettre beaucoup de soin à reconnoître la seconde note du ton où l'on entre ; car, suivant la modulation, la même note s'élève ou s'abaisse, sans qu'aucun signe en prévienne ; & c'est en grande partie à ce double effet, que nous devons attribuer la teinte brillante que prend un air, quand il passe au ton de sa quinte supérieure, & sa teinte

sombre, quand il passe au ton de sa quinte inférieure ? quoique le chant continue de règner sur des cordes également aiguës ou graves.

Il faut sur-tout bien se garder de règler ses intonations sur celles d'un clavecin ; car cet instrument ne sauroit être bien accordé que les sons n'en soient altérés ; & s'il est mal accordé, c'est bien pis encore!

Le fait est constant, il est connu, & l'on agit pourtant comme s'il étoit parfaitement ignoré, ou du moins comme s'il étoit sans conséquence.

Mais voici une de ces conséquences entr'autres, à laquelle je présume que l'on fera quelque attention.

Les deux parties qui forment un accord de fausse quinte, par exemple, *si fa* doivent essentiellement se rapprocher diatoniquement pour se

résoudre. Eh ! bien, sur le clavecin, éloignez les diatoniquement, elles se résoudront tout aussi bien, & cette marche odieuse à l'oreille, quand l'intervalle est parfaitement juste, lui devient indifférente, parce que l'intervalle se trouve faux. Or, je laisse à penser combien la Musique, qui tire toute son expression, toute son énergie, tout son charme enfin du parfait accord des sons entr'eux, doit devenir une langue insipide & sans caractère sur un instrument qui la dénature au point que leur succession même puisse devenir indifférente à l'oreille.

C'est cependant à fournir des loix, pour ne pas contrarier l'ordre de cette succession, que consiste presque toute la science de l'harmonie ; c'est cependant en conservant l'intégrité de cet ordre, que

la bonne mélodie se fait distinguer de la mauvaise ; & voilà qu'un instrument faux, par nature, s'établit en modérateur de la voix, en Tyran de l'oreille, contraint l'une de se former une mélodie vicieuse, l'autre de la tenir pour bonne ; & l'on croit ne jamais détonner, lorsqu'on n'imitera jamais d'après lui, que des intonations constamment fausses. Vraiment je le crois bien, qu'en un sens, on n'auroit jamais détonné ; car il faudroit, pour se trouver dans ce cas, avoir entonné juste au moins quelquefois.

Une autre observation très essentielle, c'est qu'il ne faut pas se croire grand Musicien, par cela seul que l'on est grand chiffreur de notes sur un clavecin ou sur un forte-piano ; ce n'est pas que l'on ne puisse parvenir à être à la fois

l'un & l'autre ; mais apprendre le clavecin & savoir la musique , sont deux choses très - différentes. Les instruments les plus propres à faciliter la connoissance de la Musique vocale , sont la basse ou le violon , parce que , bien touchés , ils atteignent à la justesse de la voix ; mais la voix exige de moins qu'eux l'apprentissage d'une méchanique particulière , avantage bien précieux , sur-tout pour les gens qui, dans l'étude de la Musique , veulent trouver le moyen d'arriver à la connoissance un peu raisonnée de l'Art ; & c'est ce que l'on désire aujourd'hui. Les gens de bon sens ne veulent plus perdre ou un temps ou un argent considérable , à ne faire que des passages , des traits , des choses enfin sans beauté ni caractère , dont tout le mérite consiste ,

non pas seulement dans une difficulté vaincue, mais dans une difficulté que les hommes les plus lourds sont sûrs de vaincre avec de la patience & des doigts. Combien doit-on regretter sa peine, quand, après s'en être donné beaucoup, on s'apperçoit que tout ce qu'on exécute, un Joueur de profession va l'exécuter beaucoup mieux, c'est-à-dire, avec plus d'assurance & de célérité; car voilà souvent tout ce qu'une pièce exige. Et certes, un joueur automate, une machine organisée pourroient exécuter plus sûrement encore à la satisfaction de l'Auteur & des écoutants.

---

---

*Il est assez commun d'entendre dire que certaines personnes ont appris la Musique par les Mathématiques.*

Cette erreur est d'autant plus essentielle à combattre, que divers Mathématiciens ayant donné de leur talent musical, une assez médiocre idée, il en résulte un préjugé défavorable aux Musiciens connus pour être Calculateurs.

De ce que plusieurs Géomètres fameux se sont montrés hors d'état de composer seulement un air supportable, on infère que l'emploi du calcul dans la composition, ne peut que produire de mauvais airs; mais pourquoi s'imagine-t-on que ces mauvais airs doivent leur existence au calcul? C'est une grande

méprise, où l'on ne tomberoit pas, si l'Art étoit mieux connu.

De toutes les productions du génie, le chant est peut-être ce que nous devons le plus à l'inspiration; les airs sont l'expression rapide d'un sentiment qui dévore l'ame : comment supposer que le calcul uniforme, lent, froid, méthodique par essence, fasse éclorre ces traits de sons brillants qui n'expriment bien nos passions que parce qu'ils naissent dans les transports qu'excitent nos passions mêmes ?

De quelle espèce d'ailleurs, seroit ce calcul, dont le produit formeroit un chant ? faudroit-il additionner, diviser, multiplier, soustraire afin de trouver un air dans la conclusion de la règle ?

Y auroit-il entre les sons & les chiffres quelque relation intime, au

moyen de laquelle on n'auroit besoin que d'offrir aux yeux une certaine succession régulière de chiffres, pour être sûr d'offrir à l'oreille une suite agréable de sons ?

Rien de tout cela n'est possible : à quoi donc sert le calcul en Musique ?

Il sert principalement à déterminer de combien une corde qui rend un ton, est plus longue que telle autre corde qui rend un autre ton, ou ( ce qui revient au même ), de combien ses vibrations sont plus fréquentes, ou de combien les poids qui la tendent sont plus lourds, mais voilà tout son usage. Si les Grammairiens s'étoient avisés de calculer de combien la bouche reste plus ouverte en formant un *a* qu'en formant un *o*, pourroit-on dire des Orateurs instruits de ces propor-

tions qu'ils auroient appris l'éloquence par les Mathématiques.

Telle est pourtant la fausse idée que le peuple se forme d'un Musicien qui, pour acquérir la connoissance parfaite des sons, se trace, à l'aide des nombres, une échelle de leurs différents rapports.

---

*S'il est essentiel de suivre les Règles?*

Un cri général s'élève contre les règles établies dans les Arts ; on les rend responsables de tout le mal qu'elles n'empêchent pas. Un Peintre a même fait nouvellement un Livre sur le danger de les suivre. La foule des gens qui l'ignorent, veulent en inspirer le mépris ; la plûpart des Artistes eux-mêmes, fortifient ce préjugé de l'ignorance par leurs discours. Ils s'énorgueillissent d'avoir violé les règles, comme si l'on pouvoit se vanter d'avoir choqué la raison. Il est temps d'arrêter cette phrénésie. Puissent es réflexions que je présente par apport à la Musique, devenir utiles ux autres Arts.

Chacun d'eux a ses règles & ses principes. Ses règles, autorisées par l'analyse d'un certain nombre de faits ; ses principes, autorisés par un certain nombre de règles. Il faut bien saisir cette différence ; car c'est pour avoir confondu ces deux choses, qu'on a si long-temps combattu les règles, c'est-à-dire, les loix du bon sens.

Par exemple, en Musique, il n'est pas permis de *sauver en montant*, le son qui se fait entendre, comme fausse quinte : voilà la règle.

Pourquoi ?

Parce qu'au son qui a chagriné l'oreille, doit succéder un son qui la flate : voilà le principe.

Eh bien ! tous les jours on entend à l'Orchestre, un second violon *sauver* la fausse quinte *en montant.*

Il

Il viole donc la règle. Oui : mais pour demeurer plus fidèle au principe ; car ; si le son chagrinant s'est fait entendre dans un second violon dans une partie obscure, le son flateur qui devoit lui succéder se trouvera dans le premier violon, partie beaucoup plus éclatante ; & dès-lors, le but de l'Art est mieux rempli, la règle est sacrifiée, mais elle ne l'est qu'au principe.

Les mauvais Auteurs ignorant cet ordre, le renversent ; & quand ils veulent justifier leurs productions prétendues régulières, la loi même qu'ils invoquent est celle qui les condamne ; car elle démontre qu'ils ont négligé le principe important pour suivre la règle devenue frivole.

Par une conséquence de ce que j'ai déjà dit, les règles peuvent changer,

mais beaucoup moins que les principes ; car enfin, tout varie, toute science fait des progrès, & tout ce qui n'étoit pas permis, le devient par la découverte d'un principe plus général.

Dans l'origine de l'harmonie, on a dû bannir les dissonnances ; la quarte même, toute consonnance qu'elle est, a dû paroître bien agreste ; mais le principe qui a servi à déterminer la marche de chaque espèce de dissonnance, a permis de multiplier leur emploi. Aujourd'hui tout, jusqu'à *l'octave superflue*, qui pourtant n'est guère qu'un son faux, se trouve reçu : je dis tout ce qui ne blesse pas le principe qui règle la succession des sons dissonnants, & voilà pourquoi les ridicules accords proposés par M. d'Alembert, ne seront jamais admis.

Il existe, en harmonie, une règle qui exige liaison entre les accords, c'est-à-dire, que deux accords voisins doivent être unis par un son qui leur soit commun.

Tous les jours cependant l'accord parfait mineur succède à l'accord de septième diminuée : or, nul son n'y reste pour former liaison, nul son ne se rencontre commun à ces deux accords ; mais le principe qui a dicté la règle, a dicté son exception ; car la règle est établie pour prévenir toute progression bizarre qui feroit perdre l'idée du mode & du ton ; or, ici l'accord de septième diminuée, formé des notes constitutives du ton & du mode, & résolu sur le ton lui-même, ne peut causer nulle incertitude. Ainsi, cet exemple d'une progression contraire en apparence à la règle, est fondé sur le même

principe qu'elle. Si la règle est juste, l'exemple est bon ; car ils viennent immédiatement de la même source. La règle n'est pas détruite pour être restreinte. Et, que l'on y regarde de près, on reconnoîtra toujours dans les prétendues irrégularités d'une composition musicale, moins la violation hardie de certaines règles particulières que l'obéissance parfaite à des règles plus générales.

Quand Rameau fit voir aux Musiciens qui prétendoient avant lui sauver leurs dissonnances d'une foule de manières ; que ces dissonnances n'étant réellement que de deux espèces, ces manières aussi se réduisoient strictement à deux, il ne détruisoit pas leurs règles, il les confirmoit au contraire, en les déduisant d'un principe unique, universel ; mais ce principe étoit si-

caché, qu'il falloit son œil perçant pour le découvrir.

Quand on s'avisa de reprocher à M. Gossec d'avoir fait deux quintes liées, en corrigeant un quatuor du Père Vito, ce grand Musicien montra bien, en développant l'esprit de a loi, qu'il ne l'avoit point blessée. On lui alléguoit la règle ; il y opposa e principe ; & sa réponse victorieuse doit être mise sur ce point u rang des ouvrages classiques les plus parfaits.

Sacchini, cet Artiste célèbre, i consommé dans la pratique de on Art, me disoit un jour en arlant de lui & des Musiciens 'Italie : *Quand nous nous livrons ne fois à la composition, il faut que ous oublions les règles du Conservatoire.* Non, lui répondis-je, vous e les oubliez pas ; vous avez con-

tracté l'habitude de les observer sans vous en occuper; mais l'expérience vous en découvre de nouvelles que vous ignoriez, & l'usage vous apprend à connoître le juste degré de subordination qui doit règner toujours entr'elles.

Sacchini pouvoit bien ne pas avoir l'idée nette de cette vérité, mais il en avoit le sentiment exquis; car ses ouvrages ne font nullement soupçonner en lui un homme qui se fasse un jeu de la violation des règles: il composoit bien, & s'exprimoit mal; c'est qu'il y a loin de l'art de bien penser à l'art de bien s'énoncer, même dans sa propre langue, à plus forte raison dans un idiome étranger. Malheureusement des pédants recueillent avec autant de soin les expressions hazardées d'un grand Artiste, pour s'en armer

contre la règle, que d'autres pédants mettent d'acharnement à vanter le mérite d'avoir suivi cette règle, sans égard à la mauvaise application qu'en font les médiocres Auteurs.

J. J. Rousseau a écrit au bas d'une feuille qui contenoit les premiers essais de Musique informe que j'aie été en état de nôter.

« . . . . . . Avant de prendre un Maître de composition, il faut commencer par apprendre ce que ces Maîtres-là n'enseignent pas, à scander, à ponctuer, à accentuer, à phraser. Cela s'apprendra en écoutant long-temps de bonne Musique avec une oreille attentive & avide d'instruction. Evitez la Musique moderne; étudiez Pergoleze; & quand vous le saurez tout par cœur, étudiez-le encore, jusqu'à ce que vous n'ayez pas

» besoin d'apprendre la composi-
» tion ».

C'étoit supposer bien expressément l'inutilité d'apprendre les règles. Mais représentons-nous J. J. Rousseau aussi habile Musicien que Sacchini, & Sacchini aussi grand Ecrivain que J. J. Rousseau, & ni l'un ni l'autre n'eût jamais rien écrit, ou dit de semblable à ce que je viens de rapporter d'eux.

La copie que j'ai conservée d'une lettre écrite il y a plus de six ans, par M. Piccini à un de mes amis, rentre si naturellement dans mon sujet, que je vais la transcrire ici; elle fera sûrement plaisir à ceux qui prenant aux Arts un vif intérêt, se plaisent à épier l'Artiste dans le moment où il compose.

Il s'agissoit de l'exclamation, *grands Dieux* ! répétée quatre fois dans

lans l'air d'Iphigénie en Tauride.

Ah ! m'est-il permis d'espérer !

Le reste s'expliquera suffisamment e lui-même par la réponse.

MONSIEUR,

La troisième exclamation d'*ut* au : n'est pas une faute de gravure; ais ç'a été un mouvement violent : mon cœur, que j'eus dans le moent que je composai cet air qui *'entraîna & m'écarta de la route mmune des règles austères, par où at condamnés de passer tous ces malureux qui sont obligés de composer ıjours artistement.* Réflexion faite l'ivresse passée, j'ai vu que première exclamation d'*ut* au *la* oit plus haute, & que la seconde t au *sol* étoit contre *l'austérité*

*des règles.* Cela me donna quelqu'inquiétude, & me fit changer le *la* en *fa* dieze, selon que je l'avois fait au commencement de l'air ; mais peut-on s'empêcher de suivre le penchant & les mouvements de son cœur *contre les règles de l'Art même ?* En voici une preuve : je chante & rechante le même air pour six fois dans le même jour, & quand j'arrive à cet endroit, il m'est impossible avec ma foible voix, d'aller au *fa* dieze, & je vais malgré moi toujours au *la.* J'en veux artistement deviner la cause ; & je m'apperçois que l'espérance d'abord d'Iphigénie : *Ah ! m'est-il permis d'espérer !* me faisoit devenir *rigide observateur de l'Art*, & que la certitude de changer sa position affreuse dans la suite : *Vous allez terminer ma peine*, m'avoit entraîné à ce son plus haut & plus sûr que

ſa dieze pour l'intonation. Rempli de la situation, j'ai senti, comme Iphigénie l'auroit senti elle-même, que la seconde exclamation demandoit un élan plus vif que le premier, & je me suis livré involontairement à cet élan, qui étoit dans mon cœur ; c'est aux ames sensibles à décider si j'ai dû suivre *plutôt les règles* qu'un mouvement de cœur aussi irrésistible.

J'ai l'honneur d'être avec la plus respectueuse reconnoissance de tout ce que vous voulez bien me dire d'obligeant,

MONSIEUR,

Votre très-humble
& très-obéissant serviteur,

PICCINNI.

Le Vendredi 3 Mars 1781.

Ne voilà-t-il pas un grand Maître, un Artiste du premiere mérite, qui s'accuse positivement d'avoir violé les règles de l'Art, & de s'être abandonné à un mouvement irrésistible de son cœur? Témoigne-t-il assez sa pitié pour ces malheureux condamnés à suivre la route commune des règles austères, & qui sont obligés de composer toujours *artisement*? Ne s'imagine-t-on pas qu'il y a dans le passage cité, quelque faute grossière! .... Eh bien, il n'en existe pas l'ombre; on n'y trouve pas même la licence la plus légère en aucun sens. Ce trait ne s'écarte nullement de la route la plus commune des règles les plus austères de l'Art Musical. L'Auteur fait succéder à l'accord parfait d'*ut*, l'accord de fausse quinte sur *fa* dieze, qui passe à celui de *sol*, pour re-

venir à celui d'*ut* : jamais route d'harmonie n'a été en même temps plus naturelle & plus correcte.

Il faut donc se tenir en garde même contre les discours des grands Maîtres qui s'accusent d'avoir composé contre les règles.

La Lettre de M. Piccinni m'a paru d'ailleurs précieuse à conserver, parce que, s'il est fréquent de rencontrer des gens qui supposent que l'homme de génie compose au hazard, cette Lettre doit leur prouver au contraire que l'homme de génie est en état de se rendre compte de ses inspirations même les plus subites, & en apparence les moins réfléchies.

M. Piccinni démèle très-bien ici la cause morale qui lui a fait porter la troisième exclamation d'Iphigénie plus à l'aigu que la première.

On peut toujours trouver, a dit, je crois, M. de Voltaire, la raison pourquoi le bon est bon, & le mauvais mauvais; & cette Lettre justifie l'opinion de M. de Voltaire.

En général de pareilles discussions, fournies par de grands hommes, sont le plus sûr moyen de s'éclairer.

Mais il faut soigneusement se défier sur-tout des discours de l'ignorant praticien, qui n'étant pas en état de suivre les règles, prétend qu'on peut les braver. De ce que des oreilles dures ne sentent pas ses fautes, il soutient qu'il n'en a point commis; il ne s'apperçoit pas que cette raison n'est plus bonne pour les oreilles que cette faute a blessées. Lorsqu'on attaqua le savant Gossec sur les deux quintes liées, dont j'ai parlé, il n'argumenta point contre

a règle ; au contraire, il prouva clairement qu'il ne pouvoit y avoir deux quintes liées ; puisque là où elles sembloient se montrer, la liaison cessoit d'exister. Mais quand M. Grétry, dans le Chœur de Colinette à la Cour, fera deux quintes de suite entre dessus & basse, sur ces mots : *Que la matinée est belle !* quel principe invoquera-t-il pour excuser l'infraction à cette règle ? Aucun : rien absolument ne peut le justifier. Voilà pour un Compositeur, qui s'est dit élève de M. Piccinni, & qui prétend enseigner le contrepoint & la déclamation à sa Fille, un exemple merveilleux de composition & même de prosodie, à montrer à son Elève ; car on peut observer par occasion, combien dans ce même passage la prosodie est étrangement défigurée.

Au reste, si jamais il s'établissoit un principe assez barbare pour autoriser à enfreindre les règles, il n'y auroit plus de raison pour ne pas les blesser toutes à tout moment, en toute circonstance; l'Art retomberoit tout-à-coup dans sa première enfance; mais il se rétabliroit peu-à-peu. Le Goût s'épurant par degrés, jugeroit de nouveau de ses productions; & les mêmes règles, auxquelles d'ignorants Auteurs prétendent aujourd'hui se soustraire, reparoîtroient encore pour fixer par l'examen de leurs fautes, le mépris qu'on devroit à leurs ouvrages.

---

*L'Expression Musicale est-elle une chimère ?*

Cette proposition n'a pas été eulement mise en doute. On a dit : '*Expression Musicale est une chi-ière*; & l'on a fait un Livre pour e prouver.

S'il étoit possible que ce fût une érité, quelle erreur seroit plus ruelle ! La Musique n'auroit aucun ang parmi les Beaux-Arts. Les ommes de génie dédaigneroient e former des sons qui ne parleroient oint au cœur. Ceux que des sons iélodieux ravissent, rougiroient de urs émotions, comme d'un goût épravé. Tandis que la Peinture & Poësie brilleroient tristement sé-arées, la Musique resteroit muette,

& les ames sensibles se verroient privées du moyen le plus charmant qu'elles aient de communiquer ensemble.

Heureusement les Musiciens habiles sentent fort bien, aux transports qu'ils éprouvent, que cet Art est fait pour en exciter. Heureusement le besoin que nous avons d'être émus sans fatigue, nous ramène fréquemment à ces mêmes Spectacles où l'on prétend que la Musique n'a pas la force de nous émouvoir ; & le sentiment vif de notre cœur ne permet pas qu'un raisonnement subtil de notre esprit nous égare.

En effet, la folle opinion qui conteste à la Musique son charme expressif, n'est fondée que sur des sophismes.

L'un, *disséquant* l'Art Musical, en arrache, pour ainsi dire, l'har-

nonie, & soutient qu'il faut cher-
cher uniquement dans le chant,
quelque foible moyen d'expression.
L'autre à son tour, *disséquant* le
Chant, le déclare incapable d'ex-
primer, par la seule raison qu'un son
nud & totalement isolé, n'exprime
plus rien. Un autre, introduisant
la confusion des idées par celle des
mots, n'entend, par *expression*,
qu'*imitation*; & de ce que la Mu-
sique n'imite point matériellement,
comme la Peinture, les objets dont
elle nous occupe, il en conclut
que l'expression lui est impossible.

J'aimerois autant, après avoir
séparé une rose de sa tige, après
avoir désuni chaque fibre de son
tissu, après l'avoir offerte toute
desséchée, non pas à l'odorat, mais
au goût, contester à cette belle
fleur son parfum voluptueux.

Par quel singulier caprice l'homme a-t-il toujours demandé à la Musique de peindre avec des sons ! Exigera-t-il aussi de la Peinture, qu'elle chante avec des couleurs ? Sont-ce les mêmes moyens qui portent les impressions de ces deux Arts jusqu'à l'ame ? & doit-on s'attendre que leurs procédés seront semblables, tandis que leurs objets sont si différents ?

Les couleurs & leur étendue ; voilà le moyen de la Peinture.

Les sons & leur durée ; voilà le moyen de la Musique.

Mais le Musicien ne se borne pas plus à copier des corps sonores, que le Peintre à copier des objets colorés. L'ambition commune à ces deux Artistes, c'est de se frayer par les sens, une route au cœur humain. L'un rappelle aux yeux nos

assions, par les gestes qu'elles ont
it naître; l'autre les rappelle aux
reilles, par les accents qu'elles ont
it entendre; & d'un heureux en-
aînement de chants & d'images,
ésulte pour nous un plaisir moral,
en supérieur au plaisir physique
a nos organes.

Comment se fait-il que des gens
esprit ayent voulu réduire tout
charme de Musique à la brutale
nsation de l'ouie ? auroient-ils
nqué de cette sensibilité qui la
nd si précieuse aux cœurs pas-
onnés? Je les plains de ne chercher
ns les ouvrages des grands Compo-
eurs, que l'unique amusement de
reille. Voudroient-ils nous per-
ader aussi que les tableaux des
nds Maîtres ne sont faits que
ur amuser la vue?

Mais, me dira-t-on peut-être,

il ne s'agit point ici de conclurre de l'opinion des Compositeurs, que leur Art soit expressif, ni d'établir par des inductions détournées, que cet Art peut exprimer ? C'est par des faits qu'on doit prouver qu'il exprime.

Eh bien ! je l'avouerai, cette obligation m'embarrasse : il y a des vérités si palpables, que quand il arrive de les voir nier, on ne sait plus de quel ordre de principes tirer la preuve exigée ; car ces vérités elles-mêmes, déjà reçues comme principes incontestables, servent de preuve, & n'en ont pas besoin. Tel est le sort des vérités de sentiment ; elles se refusent à la démonstration. L'esprit qui les combat, cause une surprise mêlée de plaisir. Le génie ayant de moins cet avantage, ne réussit pas toujours à les bien

éfendre. Il est vrai que la nature, ui a rendu cette démonstration ifficile, semble avoir pris soin de ı rendre également superflue, & ; ne vois pas qu'il soit essentiel de en répondre à l'homme qui vous it : *tu n'existes pas.*

Cependant si les Ecrivains qui ient l'Expression Musicale, vouient être de bonne foi, pourroients là méconnoître dans une foule e beaux morceaux ? J'en sais un ont le caractère est l'enthousiame ; assion tellement sublime, que aphaël & Corneille ont presque euls réussi à l'exprimer. Ce morzau, dont l'Auteur paroît banni du héâtre, c'est le Chœur :

rillant soleil, jamais nos yeux dans ta carrière,
N'ont vu tomber les noirs frimats ;
Et tu répans dans nos climats,
Ta plus éclatante lumière.

Autant la Poësie se montre ici triviale, froide, languissante, autant les chants du Musicien sont riches, nobles, animés. L'étonnante combinaison de sons qu'il enfante, est le fruit du plus beau transport, il est frappé d'une merveille, & c'est dans le langage merveilleux qui précéda tous les autres, qu'on l'entend exprimer son ravissement. L'imagination pleine d'un prodige, il crée un prodige à son tour; son génie s'allume au flambeau du monde. Eh! que peindroient de si magnifiques accents, sinon l'Auteur de la lumière! Dans un moment d'yvresse, l'Artiste a noté son délire; & le sentiment qui le possède, a passé dans tous les cœurs.

Oui, qu'au milieu des ténèbres ce morceau soit exécuté, & l'au-

diteur sensible, l'homme organisé pour les Arts, va partager avec les Indiens, l'admiration que le soleil leur inspire. Quelles modulations brillantes! comme elles croissent, pour ainsi dire, en éclat! quel vif tableau de la nature aux premiers rayons du jour! Ecoutez ces chants, pleins de graces que l'Art du Maître ne laisse jamais se terminer avant de les reproduire sous une couleur nouvelle! comme ils semblent s'épanouir à côté les uns des autres, comme leurs impressions voluptueuses pénètrent au fond de l'ame! c'est la fraîcheur d'un beau matin! c'est là vapeur des fleurs naissantes. Non, le zéphire, quand il agite amoureusement le feuillage, ne fait pas naître dans l'imagination des idées plus douces que ces voix à demi aiguës, quand elles font ré-

sonner si tendrement les cordes touchantes du mode mineur. Entendez-vous s'élever pompeusement ces basses, tandis que les dessus, retenus sur un degré plein d'énergie, suspendent comme par un sentiment de respect, leur marche harmonieuse ; un cri de surprise éclate, mille cris d'admiration lui répondent ! A ce concert général, à cet accord universel, ne croit-on pas assister au signal du réveil des êtres ? L'imagination s'exalte, l'ame s'abandonne à des sensations nouvelles, un charme inconnu s'en empare ; le soleil, dans toute sa gloire, exciteroit à peine de pareils transports ; & l'on écoute avec autant de plaisir les sons qui font retentir les airs, qu'on en trouve à voir ses feux s'y répandre.

Je n'exagère point l'effet de cette

production sublime ; le sentiment qui m'agite a jadis étonné d'autres cœurs. Autrefois la Nation paya du même enthousiasme ce noble effort d'un grand génie, & la Nation applaudiroit encore à son Auteur , à ses chefs-d'œvres, si d'obscurs ennemis ne s'acharnoient à les déprimer.

Mais, oublions, pour le moment, cette cruelle injustice, & cherchons dans les morceaux admirés de nos jours, une preuve plus convenable à ceux qui, privés de toutes notions Musicales, ne jugent du pouvoir de l'Art que sur la foi d'autrui.

Qui n'a pas entendu l'ouverture d'Iphigénie en Aulide ! qui, jusqu'à présent, a pu se lasser de l'entendre ! Quand une fois la mémoire en est enrichie, est ce un bien qu'elle puisse perdre ? On oublieroit tout ce qu'on a de plus cher, avant que d'oublier

l'impression que l'on ressent de ce bel ouvrage. Et la Musique n'exprime pas !

Des gens d'esprit assûrent que cet Art ne procure à l'ame que le seul plaisir goûté par l'oreille. Pourquoi donc ici tant de dissonnances, même des plus dures, & jusqu'à des octaves superflues qui la chagrinent ? C'est, disent-ils, que l'aigreur de la dissonnance fait mieux valoir la douceur de l'accord parfait. Cette raison seroit bonne, si cet accord étoit insipide ; & alors, c'est lui qu'on éviteroit de produire ; mais au contraire, il flatte indépendamment de ce qui le précède, &, s'il paroît briller quelquefois davantage après l'accord dissonnant, c'est parce que la dissonnance contraint des organes qui chantent faux, à l'entonner juste ; mais il plaît, &

plaît tellement par lui-même au sens de l'ouie, qu'il faut absolument finir par le faire entendre, si l'on ne veut point lui causer de regrets.

Mais, disent d'autres gens d'esprit, le plus grand charme de la Musique consiste dans le développement d'un *motif bien traité.*

Justement dans cette ouverture, le chant mineur qui se montre au début, ne reparoît plus dans tout le cours du morceau. Les belles plaintes qui terminent ce chant mineur, disparoissent également ; un seul motif très-court, mais plein de délicatesse, se montre en *ut*, & passe en *fa*, d'où il retourne en *ut*, procédé des plus ordinaires en composition. Si l'on entend revenir quelques traits plus variés par le mode ; ce sont des traits beaucoup moins intéressants, & comparables

en quelque sorte, à des masses d'ombres grossières ; & l'on connoît peu de mauvaises symphonies qui ne soient plus fuguées, plus modulées, plus contrastées que celle-ci.

Mais observent encore d'autres gens d'esprit. La Musique tire une sorte de puissance expressive des accens déclamatoires.

Pour ce coup, l'objection tombe d'elle-même, puisque l'ouverture d'Iphigénie n'est pas un chant sur des paroles. A la vérité, un amateur sans goût, s'est avisé d'y coudre un *Duo* bouffon. Mais on supporteroit plutôt le rôle de Phédre, lu d'un ton goguenard, que l'exécution de ce ridicule ensemble ; & l'on doit regarder cette parodie dégoûtante comme de l'ordure sur une belle Statue antique.

Quant à ceux qui prétendent

faire honneur de notre émotion au Rithme Musical, ils seroient fort embarrassés, s'il falloit expliquer pourquoi d'autres morceaux du même Rithme ne nous en font aucune. Ils nous citent, à la vérité, pour exemple, ces soldats qui courent à la mort au mouvement précipité d'un air de guerre ; mais, les malheureux, ce n'est pas le Rithme qui transporte leur imagination, c'est l'eau de-vie qui la trouble, & leur Musique bruyante n'est qu'un fracas utile dans un moment où il est nécessaire de les étourdir.

Ainsi, d'un côté, ni le Rithme Musical, ni l'accent déclamatoire, ni le savant usage d'un trait de chant, ni la transition des sons dissonnants aux consonnants ; rien de tout cela ne contient essentiellement le germe de l'Expression.

Mais d'un autre côté, la Musique s'empare invinciblement de nos ames, & cet empire absolu ne peut exister, à moins qu'elle n'exprime : d'où lui vient donc cette puissante énergie ? C'est ce qu'il est intéressant de savoir. L'esprit que l'on a mis à contester ses effets, eût été mieux employé à tâcher d'en découvrir le principe.

Sans vouloir ici me charger de cette tâche importante, j'observerai seulement que tout son par lui-même a un caractère particulier ; car il est absurde de soutenir que deux sons différents ne soient qu'une même chose, puisque la comparaison même qu'on peut en faire, en démontre la différence ?

L'usage la rendra plus sensible encore. On verra que ce caractère particulier de chaque son tient à l'intervalle

l'intervalle où il est du ton & mode qui le renferme. Ainsi, par exemple, la tierce majeure d'une tonique sera toujours dure. La 7e. mineure, sera toujours plaintive, à moins que trop de vîtesse n'en dérobe l'effet.

Or, deux sons quelconques ayant chacun un caractère distinctif, il est clair que l'innombrable quantité de sons par lesquels on peut, en modulant savamment, subdiviser l'octave, fournit une prodigieuse variété de nuances caractéristiques & d'intervalles divers; & c'est là que le génie, guidé par le sentiment, trouve de quoi choisir, entre une multitude d'inflexions qui va peut-être à l'infini, toutes celles dont il a besoin.

Cette variété de moyens énergiques entre deux sons qui se succèdent, n'est pas moindre entre deux

sons qui forment accords. On s'abuseroit beaucoup, si l'on croyoit que deux tierces majeures, composées de sons différents, fussent le même intervalle. Une simple transition de ton suffit pour changer la nature, & par conséquent l'effet de la même tierce.

Aussi, en même temps que l'harmonie détermine avec plus de force le caractère des sons mélodieux, elle y joint des sons revêtus également d'un caractère particulier, & leur mélange produit ces beautés inépuisables & diverses qui n'ont fait qu'amuser nos pères, mais qui commencent à nous intéresser, parce que nous en acquérons le tact, & qui enchanteront nos neveux, s'ils sont plus instruits que nous.

Je vois trois causes frappantes d'erreurs dans les arguments contre la puissance de la Musique.

On n'a considéré en elle que le chant, sans égard pour l'harmonie.

On a prétendu qu'elle ne pouvoit exprimer, qu'en imitant.

On a soutenu qu'elle n'avoit aucun moyen d'imiter.

Examinons séparement ces assertions étranges.

D'abord, que devons-nous entendre par imitation?

Seroit-ce une image tellement fidelle de quelqu'objet qu'elle le remplaçât à nos sens? Non. Rien ne les trompe à ce point. L'entière sensation que procure un objet, ne se reproduit que par l'objet même.

La Peinture, spécialement vouée à l'imitation, ne se charge pas de fournir une illusion si complette, & nous l'exigerions des autres Arts! Quand on dit qu'ils imitent, on prétend seulement dire qu'ils rap-

pellent vivement des impressions que la nature ou qu'un Art différent a fait naître. Ainsi, au moyen des idées accumulées par la Poësie, le lecteur se forme successivement des images ; ses yeux croyent voir un tableau. Ainsi, par les mouvements dont la Musique agite l'ame, elle ramène comme en sa présence, tous les objets qui lui en firent éprouver de pareils.

Voilà sans doute une imitation prise à la source, & du plus beau genre qu'il soit possible de nous offrir.

Répondrai-je à ceux qui ne veulent considérer dans la Musique que l'effet du chant isolé?

Eh quoi! leur dirai-je d'abord, dans vos définitions de la Musique, vous excluez formellement l'harmonie! ignorez-vous que c'est elle au

contraire, qui la constitue; que l'Art de construire un chant, tire de l'harmonie ses premières loix qu'un air n'est, pour ainsi dire, autre chose qu'une suite de sons extraits des quatre chants harmonieux, dont la réunion fait ce qu'on appelle harmonie; car on ne nomme pas ainsi de lourds placages d'accord; cette équivoque n'est plus permise. D'ailleurs, quand il vous plairoit de ne pas la regarder comme le fondement essentiel de l'Art, pourriez-vous n'être pas frappés avec tout le monde des ressources qu'elle lui fournit.

Entendez ces Chœurs, où les voix tantôt s'unissent, tantôt se combattent, tantôt se répondent. Dans un Concert général & de voix & d'instruments, ne distinguez-vous pas au milieu de ces masses

sonores, la marche des parties constamment opposées, l'éclat des sons aigus se mariant à la vigueur des sons graves, la vélocité des uns, la tranquillité des autres, le retour des mêmes chants en divers tons, ou dans le même ton le contraste de chants divers, les suspensions, les répétitions, les interruptions, la différence qu'apporte dans un air le seul changement de ses accords, la différence nouvelle qui résulte des mêmes accords présentés sous d'autres faces; comptez-vous pour rien ces magnifiques effets de bruit, variés à l'infini, qui font ressortir d'une manière si heureuse, certains traits qu'on aime à entendre? Ignorez-vous que beaucoup d'airs, entre autres, celui-ci: *Tristes apprêts, pâles flambeaux*, ne doivent leur grand caractère qu'à la seule nature

de l'harmonie fondamentale, c'est-à-dire, à une certaine progression d'accords qui, sans être écrite dans la partition, n'en a pas moins suggéré ces chants.

C'est donc bien à tort que l'on se croit en état de prononcer sur la puissance de la Musique, lorsqu'on en sépare ce qui lui donne la vie; mais je veux, pour un moment, que dans le chant seul réside la force de l'expression, est-il donc bien sûr que cette expression ne soit autre chose que l'imitation?

Nous voyons la Peinture s'élever à l'expression par les images. Cela est vrai; mais la Peinture a-t-elle un autre moyen? Elle retrace les apparences des objets, & n'exprime qu'en les imitant; tout ce que ces apparences peuvent exprimer.

Dira-t-on que l'expression de la

Poësie consiste à se réduire au même genre d'imitation ? Elle en est loin. Ce qu'elle exprime par des mots, ce sont essentiellement des idées ; du reste elle détaille des images, & raconte des sentiments. La Musique seule exprime les vives affections de l'ame. C'est un témoin qui s'en échappe, tandis qu'elle est dans l'ivresse, pour en divulguer les secrets ; des sentiments poussés jusqu'au transport, s'exhalent en sons inarticulés, dont la suite rapide forme des airs. Ces airs n'imitent point les passions, ils les attestent : aussi les chants créés dans le délire, le font-ils renaître à leur tour.

J'ai vu plus d'une fois dans le superbe chœur de Castor & Pollux :

Brisons tous nos fers ;
Ebranlons la terre.

les Démons, échauffés par les accents de la colère, paroître tous également possédés de fureur. Mouret, ce Musicien, surnommé le Gracieux, & qui en mérita le titre, ne cessoit, dans l'état de folie où il termina ses jours, de répéter ce Chœur terrible ; car l'expression musicale est tellement dans la nature qu'elle peut survivre, dans les ames, à la perte même de la raison.

Vous qui pouvez douter que des chants non imitatifs, soient la véritable expression de la peine, ou du plaisir, ou de l'amour, allez entendre ce bel air de Gluck :

> Alceste, au nom des Dieux,
> Sois sensible au sort qui m'accable.

Chantez-le pour que ses inflexions douloureuses pénètrent en vous ; & quand vous l'aurez chanté

juste, vous y reconnoîtrez ce sentiment profond d'accablement & de tendresse qui l'a inspiré.

Cependant ce morceau ne vous fera voir ni *Admette* errant dans son Palais, suivant *la trace d'Alceste*, ni les enfants d'Admette *frémissant à l'aspect de leur père*. En un mot, la forme du chant ne vous offrira aucune peinture, & vous ne vous plaindrez pas. Pourquoi ? C'est que vos oreilles ne sont point destinées à recevoir la même espèce de plaisir que vos yeux ; c'est que le vague de l'air où les sons se répandent, n'est pas une toile propre à vous offrir des traits permanents ; c'est qu'il seroit ridicule de demander une image à l'Art qui vous donne un sentiment.

Que le bel air de Piccini ;

Ah! que je fis bien inspirée
Quand je vous reçus dans ma Cour

en fait éprouver un bien opposé! L'enchantement voluptueux d'une jouissance que rien n'alarme, n'y est-il pas délicieusement exprimé? Et dira t-on que c'est à la faveur d'une imitation palpable?

Cessons donc de vouloir, en dépit de l'expérience, & seulement pour protéger un vain systême, soutenir que tous les Beaux-Arts ayent l'imitation pour principe?

Cessons de considérer l'harmonie comme un accessoire à l'Art Musical, & ses effets comme nuls par rapport au chant.

Cessons même de nier que le chant ait le pouvoir d'imiter; mais reconnoissons en lui le précieux avantage d'être l'expression vive &

naturelle des tourments, des plaisirs, du calme de l'ame.

Du reste, qu'il continue d'être permis aux Peintres, aux Musiciens, aux Poëtes de chercher & d'employer le secours de ces fortes analogies qui établissent une douce correspondance entre les Beaux-Arts. Que le Musicien soit pittoresque; le Poëte; mélodieux; le Peintre, riche des trésors de la Poësie : c'est un sûr moyen de se plaire mutuellement. Mais aussi, de peur que l'abus de ces analogies n'égare trop l'Artiste ou trop ambitieux ou trop ignorant, rappellons en deux mots, à chaque Art, ses justes limites; & à chaque Artiste, son vrai domaine, & disons :

La Peinture fournit aux hommes la vive représentation des objets qui

les intéressent ; ils trouvent dans la parole un moyen de se communiquer leurs idées ; la Musique seroit leur langage , s'ils n'avoient à se communiquer que des sentiments.

---

*Réponse à quelques détracteurs de l'Expression Musicale.*

J'ai suffisamment prouvé, même par des faits, que la Musique est l'expression naturelle des vives affections de l'ame; que l'imitation ne lui est point essentielle; que l'harmonie lui appartient de manière à ne pouvoir s'en séparer.

M. de Chabanon, qui regarde *les sons de la Musique* comme *étant nuls par eux-mêmes, & sans signification*, croit peut-être avoir bien établi cette *nullité intrinsèque de sons musicaux*, dans le parallèle qu'il en fait avec *les Eléments du Chant.*

On va voir quelle est son exactitude. Il dit (1): « Chaque piéce constitutive de l'Art, chaque son pris

(1) Pag. 26 *de la Musique considérée en elle-même*, &c.

» en soi & séparément, est à-peu près
» nul ; il n'a ni sens, ni caractère
» propre, ni expression, ni agré-
» ment. On n'en sauroit dire autant
» des Eléments de la parole ; les
» Grammairiens qui les ont analysés,
» ont reconnu dans les mots, dans
» les syllabes, dans les lettres
» même, des propriétés distinctives.
» L'un de ces Elèments est rude,
» âpre, l'autre est doux & fluide.
» Cette syllabe pèse sur l'air, & en
» quelque sorte sur le temps ; elle est
» nommée grave & longue ; l'autre,
» brève, s'échappe comme un souffle
» qu'on ne peut apprécier ni définir.
» L'*ut* & le *re* de la gamme n'ont point
» ces propriétés différentielles ».

Ils ne les ont point ? Quelle assertion ! Un air pourroit donc se terminer sur la note sensible, tout aussi bien que sur la tonique : à quoi

distingueroit-on le *re* de *l'ut*, si ce n'étoit pas à quelque *propriété differentielle*, à quelque *qualité distinctive*? La dure resonnance du *re*, peut-elle jamais se confondre avec la douloureuse inflexion du *mi* bemol? Y a-t il dans l'articulation des mots, des syllabes, des lettres, une aspérité plus marquée que l'aspérité du son, où la voix se porte par intervalle de triton? Seroit-il aussi révoltant qu'il l'est d'entendre chanter faux, si chaque son juste n'avoit pas un caractère particulier que le moindre changement dénature.

Mais, c'est sur-tout se prévaloir cruellement de l'ignorance de ses lecteurs, que de leur présenter la longueur ou la briéveté des Eléments de la parole, comme une propriété exclusive, comme une

propriété

propriété différentielle, dont les sons ne jouissent pas.

Les Eléments de la parole peuvent-ils même à cet égard, le disputer seulement aux sons élémentaires du chant ? ont-ils entr'eux une diversité relative aussi marquée, aussi frappante que ces derniers ? Et quel barbare peut ne pas avoir appris qu'une seule ronde dure 32 fois autant qu'une triple croche ? encore ne sont-ce pas-là les bornes de cette différence.

Mais, dira M. de Chabanon, je ne parle point de son mesuré. Eh ! de quoi donc parlez-vous ! Quand il s'agit du son musical, en existe-t-il privé de mesure ? en existe-t-il sans rapport à aucune gamme ? Si vous établissez, pour les mettre en parallèle, d'un côté, des mots, des syllabes des lettres ; & de l'autre,

des sons qui n'ont ni durée, ni intonation, vous commettez une lourde faute; car c'est comparer toutes ces choses à un vain bruit, & point du tout à des Eléments de chant. Comment le résultat de ce parallèle seroit-il juste, étant fondé sur ces faux rapports? On éblouit par des comparaisons; mais l'avantage est peu considérable, quand leurs objets sont mal assortis.

M. Boyé, persécuteur déclaré de l'expression Musicale, cite avec complaisance l'air de la Servante-Maîtresse, où le même trait de chant s'applique à ces deux mots de sens opposé:

*Je menace, je caresse.*

Voilà, je l'avoue, un grave reproche; car si l'un de ces mots est

bien exprimé, l'autre l'est mal. La chose est claire comme le jour, & j'en conviens.

On pourroit bien répondre à M. Boyé, que la faute du Musicien n'est pas la faute de l'Art ; qu'il suffit à la Musique d'avoir bien exprimé l'un des deux, pour autoriser à soutenir que l'expression Musicale est au moins possible. Mais je ne veux pas même faire usage de ces argumens généraux.

Je prie seulement le Lecteur de jetter un œil attentif sur ces vers :

> Tour à tour, avec adresse,
> Je menace, je caresse.

il y saisira facilement cette disposition symmétrique des mots *je menace, je caresse*, qui semble exiger une égale symmétrie dans le chant, c'est-à-dire, le retour d'un chant pareil ; car la symmétrie en tout genre,

n'est qu'une sorte de répétition du même objet.

Quant au caractère propre des mots, si nous observons que la menace exige de la véhémence, & les caresses, de la douceur, nous conviendrons qu'il suffit de donner ici, cette douceur, & là, cette véhémence au chant, lorsqu'on l'exécute pour le rendre analogue à deux mots qui ne se font distinguer que par ces deux modifications.

Ainsi, à la symmétrie qu'offrent les paroles, répond le trait symmétrique du chant; & au contraste, d'action menaçante & douce qu'offrent les mêmes paroles, répond le ton doux & menaçant que l'on donne à ce chant pareil.

Falloit-il changer cet ordre, confondre tous les rapports, & quitter des analogies prochaines & na-

turelles, pour des relations sensiblement idéales & chimériques ?

Quand M. de Chabanon viendra de son côté, nous dire :

« Dans le superbe *duo* du Sylvain,
» ( production de M. de Gretry,
» qui, ainsi que tant d'autres du
» même Auteur, ne le cède, selon
» nous, à aucun chef-d'œuvre de
» l'Italie ), je vois le même chant
» appliqué à ces paroles contradic-
» toires l'une à l'autre, *je tremble*,
» *j'espère*, &c. Les partisans les
» plus déclarés de l'imitation applau-
» dissent pourtant à ce *duo* magni-
» fique ».

Nous ferons à M. de Chabanon, à-peu-près la même réponse. J'avoue cependant qu'ici le Musicien se montre moins affecté de la passion des personnages que de la position des vers où ces personnages se

répondent comme par écho ; & qu'il a mal fait d'employer son chant à cette vaine imitation d'un écho ; mais c'est le tort du Musicien, & non celui de l'Art qui, au contraire, l'a trop bien servi dans l'idée peu raisonnable d'exprimer un indifférent accessoire.

Boileau n'accuse pas la Poësie de ce qu'elle

Peint le petit enfant qui va, saute & revient,
& joyeux, à sa mère, offre un caillou qu'il tient.

il blâme le Poëte d'avoir employé la Poësie à peindre de si vains objets ; & c'est aussi ce que doivent faire à l'égard de ce passage, les partisans de l'expression ; ils doivent y condamner cette répétition puérile que *les partisans déclarés de l'imitation*, c'est-à-dire, ceux qui ne

voient d'expressions qu'en elle, sont dignes en effet d'applaudir avec transport.

M. de Chabanon donne en vain de grands éloges à l'Auteur de ce morceau. Cet Auteur devroit en rougir, puisqu'il rabaissse son Art. M. Boyé, avec la même adresse, commence par le louer ; & ensuite, de ce que sa Musique n'exprime pas ou exprime peu, il conclut que l'expression Musicale est une chimère. Mais c'est prouver trop à son aise, que de nier l'expression Musicale, & de citer M. Gretry. Un sophisme n'en est pas moins sophisme, pour être fondé sur des compliments ; il est bon de sacrifier à la politesse, mais c'est aussi trop insulter à la raison, que de nous donner les agréables chansons d'un Compositeur, pour des chefs-d'œuvres de Musique.

MM. de Chabanon & Boyé semblent avoir porté de plus grands coups à l'expression Musicale, en citant des airs susceptibles de recevoir également des mots d'un sens opposé.

A ces paroles d'un air d'Orphée :

J'ai perdu mon Euridice,
Rien n'égale mon malheur ;
Sort cruel, quelle rigueur !
Rien n'égale mon malheur.

M. Boyé substitue celles-ci, & les juge plus convenables au chant :

J'ai trouvé mon Euridice,
Rien n'égale mon bonheur ;
Quels moments ! quels transports !
Rien n'égale mon bonheur.

Pourquoi la raison se trouve-t-elle si lente à démontrer une erreur de sentiment ! je ne laisserois pas à

celle-ci

celle - ci le temps de s'accréditer. Pourquoi les productions des Artistes ont - elles si souvent des imperfections , qui donnent un air spécieux aux reproches ! Ma discussion seroit plus nette , & le triomphe de l'Art plus complet.

Cependant , que faudroit-il conclure du sentiment de M. Boyé, quand il seroit juste ? Rien autre chose , sinon que l'Artiste auroit produit un chant équivoque. Plus d'un Poëte a fait des vers insignifiants , & cependant on n'a point nié l'expression poëtique. Mais ici , que l'on retranche le dernier vers où le Musicien a un peu sacrifié l'expression au desir de terminer son air d'une manière bruyante , & j'ose avancer que tout le reste doit occasionner une sensation parfaitement conforme au sens des paroles ; & chacun l'éprou-

vera comme moi, s'il remonte au principe de sa sensation.

Comment ces paroles : *j'ai trouvé*, pourroient elles s'adapter au chant de *j'ai perdu* ? M. Boyé n'a donc pas vu que ce chant s'élève en cet endroit, d'une tierce mineure qui seroit affectueuse & tendre, si elle partoit de la tonique, & qui devient triste & douloureuse en partant de la note dont le son est le plus dur, après celui de la note sensible.

Comment ce cri *Euridice*, formé par un intervalle qui demande effort, peut il être pris pour un accent du plaisir, sur-tout lorsque cet effort se termine par une chûte de demi-ton sur la sensible dont le son déchirant reste dans l'oreille ?

L'oreille n'est-elle donc pas au moins affectée par les sons, & faudra-t il

en venir aussi jusqu'à nier leur impression physique sur elle ?

M. Boyé n'a-t-il pas au moins remarqué combien la voix repose durement d'abord sur la sixte majeure, ensuite sur la tierce majeure du ton à la fin de ces demi vers :

Rien n'égale
Mon malheur.

Qu'il substitue, par exemple, à ces deux sons, ou la quinte ou la tonique ; & qu'il nous dise après, s'il y retrouvera le même effet ?

Cependant je ne demande ici que le seul changement du son où le repos s'opère.

Je ne demande pas que l'on change le ton général de l'air ; & l'on sait pourtant quelle différence se trouve entre le ton de *la bemol* & celui de *la* naturel, tout demeurant égal d'ailleurs.

Je ne demande pas que l'on change l'intervalle par lequel on arrive à ce repos, & l'on sait quelle différence se trouve entre l'effet d'un intervalle de quinte & celui d'un intervalle de seconde.

Je ne demande pas que l'on change rien à la manière dont cet intervalle est pris, soit en montant, soit en descendant, & l'on sait quelle différence se trouve entre l'intonation du triton & celui de la fausse quinte, qui ne sont néanmoins que la simple transposition des mêmes sons du grave à l'aigu.

Je ne demande pas que l'on change rien à la durée des sons où ces repos sont établis, & l'on sait quelle différence produit un son plus ou moins prolongé.

Je ne demande pas que l'on change rien à l'intensité de ces sons ; & l'on

sait quelle différence se trouve entre un même son exécuté avec douceur ou avec force.

Je ne demande pas que l'on change rien à ces choses, ni en particulier, ni en général, ni par des combinaisons; & l'on se doute pourtant bien de la prodigieuse variété que l'usage de tous ces changements doit ajouter au changement des deux sons où ce repos sont formés.

Quoi ! tant de choses diverses peuvent concourir à varier l'effet du même son où la voix se repose, & l'on croit qu'il suffit de se montrer insensible à ces différences, ou de les dissimuler, pour être autorisé à nier l'expression Musicale.

C'est à présent qu'il feroit beau voir M. de Chabanon, rapprocher l'alphabet des sons mesurés de la gamme, & disputer à ceux-ci leur féconde variété.

Mais revenons à l'air de M. Gluck & à l'expérience curieuse de M. Boyé, qu'a prétendu faire cet apôtre du matérialisme musical, en écrivant ?

Quels moments ! quels transports !

à la place de

Sort cruel ! quelle rigueur !

il a substitué des exclamations vagues à des expressions pathétiques; à d'énergiques plaintes, des paroles aussi capables d'exprimer la joie que la douleur. Mais lui a-t-on jamais contesté que des mots vuides de sens, puissent être mis sur un air quelconque. Un Ecolier qui solfie, ne chante-t-il pas des syllabes insignifiantes, pour le moins autant que ce vers parodié M. Boyé,

par cette épreuve, démontre bien qu'il peut détruire ici l'expression de la Poësie, mais non pas celle de la Musique; car il n'empêche point que le cri de M. Gluck, terminé sur la note sensible, cette note si déchirante, quand on y arrive par un grand intervalle, & qu'on s'y repose, fortement amenée, comme elle l'est ici avec encore plus d'effort que dans les traits qui précédent, ne soit l'accent musical du désespoir.

Oserois-je proposer à M. Boyé, de tenter sur le chant, l'épreuve qui ne lui a pas réussi sur la versification? qu'au lieu de faire entendre cette note sensible, il répète à sa place la note tonique; & je lui réponds bien que ce nouveau chant s'adaptera beaucoup mieux à son

prétendu vers gai, que le chant qu'il a pris d'Orphée. (1)

Je conçois pourtant que la foule doit embrasser l'opinion de M. Boyé; la foule ne sait pas même lire de la Musique; & parmi ceux qui la lisent, le plus couramment, il en est tant qui ne sont pas capables de la sentir; & parmi ceux qu'elle affecte il y en a tant qui ne sont pas en état d'analyser leur sensation! & cependant

---

(1) En général, ceux qui mettent des paroles gaies sous un air triste, & changent son mouvement, pour y trouver un caractère opposé, agissent comme ces mauvais Peintres qui retouchant un personnage en pleurs, dessiné par Raphaël, s'imagineroient en retirant ses lèvres & ridant ses yeux, lui avoir fait exprimer une passion toute contraire.

Ils croient avoir fait rire ce qu'ils ont fait grimacer.

tout ce monde là veut juger, non seulement de ce qu'il sent d'une manière confuse, mais même de ce qu'il ne sent pas du tout, mais même de ce qu'il ignore complettemment. Si l'on vouloit prouver que la Peinture n'imite pas, quelle heureuse position pour le sophiste, que d'être environné d'aveugles ! il n'auroit besoin de rendre la vue à personne, & chacun lui applaudiroit. Moi, je suis obligé, pour me faire entendre, de rendre le sens de l'ouie à ceux qui l'ont obstrué ! je suis forcé de guérir l'organe infirme ! Avant d'attester son expérience ! essayons en peu de mots, cette guérison; si je réussis, mon Ouvrage ne sera pas du moins inutile à l'Art Musical.

Il faut distinguer avec soin dans les Arts, deux sortes de sensations ; les unes dures & grossières, & celles-

là font l'amusement de la multitude ; les autres, douces & délicates, & celles-ci font le charme du petit nombre ; elles seules vont au cœur. Les premières n'aboutissent qu'à l'organe. Voilà comment du même morceau de Musique, chacun retire, suivant sa constitution particulière, ou un plaisir physique, ou un plaisir tout à la fois physique & moral ; & c'est celui qui goûte cette réunion de plaisirs, qui, à coup sûr, est le mieux constitué. Bien des personnes munies, pour ainsi dire, d'un organe imparfait, ne se trouvent sensibles qu'à l'effet de certaines parties des Arts ; elles n'ont que des sensations incomplettes, & ne peuvent porter que des jugements erronés : c'est ce qui arrive assez communément aux adversaires de l'expression Musicale.

M. Boyé, par exemple, si nous nous en tenons à son propre aveu, n'est guère sensible qu'à la mesure. C'est la Musique dansante qu'il aime de préférence. Ainsi, toute la vertu presque miraculeuse du son qui flate les oreilles humaines, qui attire l'attention des animaux, qui fait frémir & même resonner des corps inanimés, toute cette vertu, dis-je, est sans effet sur son organe; & dans toute la Musique, il il n'y a réellement que le rithme qui ait le pouvoir de le faire trémousser un peu.

D'autres s'imaginent que la Musique doit découvrir tout son mérite expressif à la première émotion qu'ils en éprouvent; ils prennent leur premier plaisir pour le dernier bienfait de l'Art; & s'obstinent à chercher dans des sensations vives,

mais simples & isolées, toute l'expression des sentiments, qui ne peut naître que d'un mêlange de sensations.

Il est pourtant facile de remarquer que les Arts fournissent des impressions toutes différentes, suivant leurs différents périodes; que la jouissance de l'organe diminue, à mesure que la jouissance de l'ame augmente, & qu'il ne faut pas juger de ce qu'un Art devient, par ce qu'il fut dans son origine, ni invoquer contre son pouvoir, le témoignage du peuple qui l'ignore, ou qui le connoît à peine.

Des organes exercés ne prennent bientôt qu'un foible goût à ce qui les charmoit d'abord, & les Arts se dirigent suivant ce progrès.

Y a-t-il de plus brillantes couleurs que celles du prisme? Eh bien! dans

un tableau, toutes ces couleurs sont ternies, aucune ne s'y montre pure.

Y a t-il dans toutes les langues d'articulations plus faciles que les voyelles ? Eh bien ! dans la Poësie même, les consonnes abondent.

Y a-t-il dans l'harmonie de sons qui flatent l'oreille autant que ceux de l'accord parfait ? Eh bien ! dans un chef-d'œuvre musical, les dissonnances fourmillent ; c'est que nos sensations les plus voluptueuses ne valent pas des sentiments ; c'est que les Arts fournissant d'abord aux sens des jouissances fortes, & qui ne conviennent qu'à eux, en portent bientôt à l'ame de délicates, dont les sens ne sont que les entremetteurs ; c'est qu'en un mot, l'organe est pour l'Artiste, une sorte d'esclave, qu'il flate, afin de se faire

annoncer au cœur, & qu'il méprise dès qu'il s'y voit parvenu.

Il me reste à montrer que M. de Chabanon, dans l'exemple qu'il cite, ne réussit pas mieux que M. Boyé, à prouver que la Musique soit sans expression, ou qu'elle n'en ait qu'une infiniment restreinte.

« Observez, dit-il, que l'Amant » heureux ou malheureux, peuvent » chanter sur le même ton, si ce » ton est celui de la tendresse. Vous » direz également bien sur la même » phrase de chant, quelle qu'elle » soit ».

Je vous vois, mon sort est trop doux;
Je vous perds, mon sort est affreux.

Premièrement, il ne s'agit pas ici de chanter ou non, *sur le même ton*; ce n'est pas non plus ce que M. de Chabanon a voulu dire; il a mieux

rendu sa pensée, en disant *sur la même phrase de chant.*

Secondement, avancer que la même phrase de chant rende également bien les deux sentiments contraires, c'est aussi déclarer nuls même les accents de déclamation que ces chants peuvent renfermer, & ce dessein n'entre sûrement pas dans le systême de l'Auteur.

Mais qu'auroit à répondre M. de Chabanon, si je montrois que le chant dont il parle doit en effet, pour offrir une expression juste, avoir le double caractère qu'il y blâme. Si je montrois que l'exquise sensibilité de M. Piccinni lui a fait trouver une phrase de chant tellement propre à son personnage, que cela seul pourroit servir à prouver l'exactitude de l'expression Musicale.

Car, observez dans quelle situation Medor se trouve. Sa Maîtresse lui donne, en gémissant, l'ordre de s'éloigner d'elle ; il combat cet affreux arrêt :

Je vous vois, *dit-il*, mon sort est trop doux ;
Mais, s'il faut m'éloigner de vous,
Je ne répons pas de ma vie.

Ainsi, la Musique, pour se montrer parfaitement expressive, doit caractériser à la fois l'espèce de bonheur dont jouit Medor, & son regret de le perdre. Elle doit joindre l'idée d'un moment flateur, à celle d'un triste avenir ; elle doit exprimer, par le même trait de chant, le plaisir & la souffrance & l'amour & la douleur. Néanmoins le sentiment de la douleur est ici le sentiment qui domine. La douceur passagère de voir Angélique, se lie intimement

ment au désespoir de s'en séparer.
Et quand sa bouche prononce :

Je vous vois, mon sort est trop doux,

sa voix exprime :

Je vous perds, mon sort est affreux.

parce qu'en effet, le chant est le pur langage de l'ame, & que l'ame de Medor est en proie au tourment de perdre tout ce qu'il aime.

Cependant, si le Poëte avoit jugé nécessaire d'employer le mot *affreux*, & de marquer d'une manière plus vigoureuse, cette même situation, la Musique auroit pris sans effort, un accent plus dur ; & tout le monde sent la possibilité qu'il auroit eue de lui donner ce nouveau degré d'énergie.

Mais M. Boyé ne s'en tient pas là. Toujours l'esprit prévenu de

cette idée fauſſe, qu'expression est synonyme d'imitation, il nie l'expression de la Musique, par la raison qu'elle n'imite pas *le murmure des eaux, l'agitation des feuillages, les caſcades, les tempêtes,* &c. par la raison que le tonnerre des *Marionnettes* est *cent fois mieux imité que par tout le fracas de l'Orcheſtre*, par la raison que la Sonate de Senaillé, intitulée le coucou, n'imite pas si bien le coucou *que les coucous de certaines pendules de bois qu'on vend par les rues*, & qui font la barbe *au Coucou de Senaillé. Quant aux autres oiseaux*, dit-il, *ſoit corbeaux, fauvettes, hiboux, rossignols; ſoit colombes, tourtereaux, poules, dindons, canards, & tout ce qu'il vous plaira des espèces volatiles, il est absolument impossible de noter aucuns de leurs gazouillements; & cela, parce*

*que les sons en sont aussi indéterminés que ceux de la voix parlante. Il en est de même des cris de tous les animaux : chien, chat, cheval, âne, veau, mulet, cochon*, &c. . . . . Mais je me lasse de transcrire des objections si pitoyables & des plaisanteries aussi peu dignes de figurer dans la discussion des Arts.

Jeunes Musiciens, qui voyez attaquer ainsi l'expression Musicale, n'en soyez point découragés ! Heureux Artistes, qui vous flatez d'élever un jour votre génie à la sublimité de votre Art, conservez-en la plus noble idée ! votre ame ardente cherche un moyen rapide de subjuguer d'autres ames ; vous trouverez ce moyen dans l'Art que vous cultivez. Il n'est point de sentiments étrangers au langage des sons. Il n'est point d'homme organisé

pour entendre, qui résiste à leur puissance. L'airain, le bois, la pierre obéissent en frémissant, à l'empire physique des sons isolés ; & dès que l'intelligence les met en œuvre ; dès que l'Art qui en dispose, les rassemble, on voit nos passions se réveiller, le cœur devient leur esclave, nous cédons presque malgré nous, à l'empire des sons modulés ; ou plutôt qui voudroit s'en défendre, les moindres effets de la Musique nous enchantent ; ses attraits sont aussi variés que nos caractères ; son langage est admis par tout l'univers ; par-tout elle excite des transports si vifs, qu'on ne parvient à y croire, qu'à l'instant de les éprouver. Eh ! de combien les mouvements de la Musique ne sont-ils pas plus impétueux que ceux même de la Poësie ! Jamais la vîtesse

de sa parole a-t-elle approché de la rapidité des sons ? Mais ce qui distingue sur-tout la Musique des seuls Arts dignes d'occuper les hommes, c'est qu'en se prêtant davantage aux inspirations les plus subites de l'ame, elle donne du caractère habituel de cette ame, le témoignage le moins trompeur : un grand Poëte peut sur ce point, en imposer beaucoup plus facilement que le grand Compositeur. La réflexion doit le guider toujours ; & le sentiment qu'il nous offre, il a le temps de l'embellir. Au lieu qu'il est impossible de réformer celui qui naît dans l'expression Musicale ; qu'il soit tendre ou sublime, il est toujours naïf ; & delà vient ce charme qui n'a jamais été défini ; ce charme, qu'il n'est permis qu'aux grandes ames de sentir & de pro-

duire, ce charme qui nous fait regarder avec tant de vénération les grands Musiciens. On voit quelquefois à leur nom couler des larmes de reconnoissance. Nous-mêmes, nous ne citons plus guère qu'avec un tendre intérêt, ceux de Sacchini, de Gluck & de Piccinni. Je laisse à juger par la vigueur de nos émotions, de la beauté de l'Art qui les cause. Cet Art est le seul dont l'exercice n'ait jamais été entièrement abandonné par les hommes ; il est le seul dont les plaisirs n'aient jamais été criminels ou funestes ; il est le seul où puisse briller de la manière la plus parfaite, l'âme pure, jointe au génie fécond : c'est donc l'Art que doit préférer quiconque pouvant choisir, veut inspirer à ses semblables, les plus vifs sentiments d'admiration, d'estime & d'amour.

---

*Quelques Musiciens étrangers répandent en France, l'extravagante opinion que la voix perd de sa beauté, lorsqu'on articule distinctement les paroles d'un air.*

Quand le fait seroit vrai, le Chanteur n'en devroit pas moins prononcer distinctement ; car enfin, si des paroles méritent d'être chantées, à plus forte raison, elles méritent d'être entendues. Ce dernier effort est bien moindre que le premier. D'ailleurs, comment reconnoître si le Musicien a saisi l'expression juste d'un sentiment, lorsque les paroles qui expriment ce sentiment me sont encore inconnues ? Je suppose que l'Acteur perde à les faire entendre ; il est certain que l'Auteur y gagne ;

& quant à l'auditeur, il seroit bien dupe, s'il préféroit aux vrais plaisirs de l'esprit, le vain chatouillement de l'oreille; mais heureusement tout se concilie pour que son plaisir soit parfait; la nette articulation des paroles ne nuit point à la belle qualité du son.

Il suffira, pour le prouver, de démontrer en quoi consiste le méchanisme de la voix.

L'air échappé des poumons, devient sonore à son passage dans le larinx.

C'est là que le son de la voix reçoit, en se formant, toutes les qualités dont il brille.

Elle est forte en proportion de ce que l'air retenu dans le larinx, est fortement comprimé.

Elle s'étend au grave ou à l'aigu, en

en raison de ce que le larinx se dilate ou se resserre.

Elle est dure ou moëlleuse, suivant que les parois du larinx ont plus ou moins d'élasticité.

Sa flexibilité dépend de la souplesse des muscles qui suspendent le larinx, & le font agir.

C'est la parfaite conformation de la glotte ( extrêmité du larinx ), qui produit vraisemblablement la netteté de la voix. Quant à sa justesse, la cause en est plus cachée. On peut cependant avec raison, l'attribuer à la bonne organisation de l'oreille.

Au reste, on ne soutient pas que l'articulation nuise à la justesse du son, mais à sa qualité ; & moi, je ne trouve que la justesse du son qui puisse ne pas dépendre immédiatement du larinx.

Voyons donc ce que le soin

d'articuler nettement les mots, peut apporter de changement à la belle qualité de son, déjà formée dans le larinx, avant de parvenir à la bouche.

L'articulation des consonnes considérées abstraitement, est sourde, je l'avoue; mais dans l'usage, les consonnes s'unissent aux voyelles avec tant de promptitude, que celles-ci ne peuvent rien perdre de leur éclat. L'oreille distingue la consonne, non pas comme une chose qui étouffe la voyelle, mais simplement comme une chose qui la modifie. La voyelle ne cesse pas pour cela de maintenir la bouche dans une situation permanente, nécessaire à l'émission du son; & il ne faut pas croire que cette permanence soit réellement interrompue par un vif mouvement de la langue ou des

lèvres, quand on articule. Ce mouvement, qui n'a que la durée d'un clin-d'œil, n'a pas d'effet plus considérable. Remarque-t-on que la vue soit troublée par la fréquente scintillation des paupières? Eh bien, le sens de l'ouïe ne l'est pas davantage par la rapide articulation des consonnes. Je dis plus : il faudroit que cet effet parût bien choquant dans la déclamation pour devenir sensible dans le chant ; car un effet très-évident des sons mélodieux, c'est d'allonger encore les voyelles, & de faire ainsi presque totalement disparoître la durée imperceptible que l'on s'avise de reprocher aux consonnes.

Loin donc qu'il se trouve de l'inconvénient pour la voix à bien articuler, au contraire, on trouvera beaucoup d'avantage à le faire.

On enrichira la Musique des sons pittoresques de la Poësie. La voix prendra naturellement la teinte sombre ou éclatante d'un mot, d'un vers imitatif; les airs passionnés ne perdront point ce sentiment, ce charme, cet accent qu'un Musicien passionné sait y mettre, & qui tient de si près à la belle déclamation. Or, assurément l'on ne dira pas que la belle déclamation consiste à ne point articuler.

---

*Newton paroît s'être trompé dans les rapports qu'il a désignés entre les sons & les couleurs.*

Pour bien entendre cette question, il faut savoir que Newton décomposant la lumière par le secours du prisme, a imaginé une expérience par laquelle il a fait paroître sur un papier blanc, ce qu'il appelle un spectre, c'est-à-dire, sept couleurs distinctes, renfermées entre deux lignes parallèles, & disposées dans l'ordre suivant.

*Rouge, orangé, jaune, verd, bleu, indigo, violet.*

L'espace particulier que chaque couleur occupoit entre ces deux lignes parallèles, lui a paru divisé dans la même proportion qu'un

monochorde qui rendroit mélodieux les intervalles suivants, *un ton, une tierce mineure, une quarte, une quinte, une sixte majeure, une septième & une octave.*

Ainsi, son spectre offroit une proportion à-peu-près exacte avec les sept sons qui forment la gamme.

Ce rapport piquant des sons aux couleurs, n'a pas été négligé. On sait que le Père Castel s'est fait une sorte de réputation par son clavecin oculaire. Mais je ne m'arrêterai point à parler de cette ingénieuse folie, & je reviens à l'expérience fournie par Newton.

Deux choses m'ont sur-tout frappé dans cette expérience, & m'ont inspiré des doutes sur sa justesse.

La première, c'est que Newton lui-même ne la regarde pas comme totalement exempte d'erreur.

La seconde, c'est que cette pro-

deux proportions entre la suite des sept couleurs prismatiques, approche trop de celle des sept sons diatoniques de la gamme majeure, pour croire que la nature ait pu laisser ce rapport imparfait, lorsqu'il falloit si peu de chose pour l'achever. Il seroit bien étrange qu'elle eût préferé au modèle naturel qu'elle sembloit prête à copier, le modèle arbitraire que Newton a présenté.

Au reste, je n'insiste pas davantage sur un point que de longs détails ne rendroient pas fort clairs aux gens qui ne connoissent ni la Musique, ni l'Optique, & qui n'aboutiroit qu'à montrer une erreur dans un ouvrage très-estimé. Je crois me rendre plus utile en essayant de déterminer avec plus de précision, quels sont ces rapports secrets entre les sons & les couleurs qu'on a

soupçonnés jusqu'ici sans les avoir jamais bien reconnus.

C'est une expérience bien confirmée, que du prisme exposé à la lumière du soleil, il sort à une certaine distance, un groupe de trois couleurs très-pures, qui sont :

Bleu, jaune & rouge.

C'est également un phénomène bien constaté, que du corps sonore mis en action, il sort un groupe de trois sons très-caractérisés, qui sont :

Tonique, quinte & tierce.

Voilà dans les sons & dans les couleurs des divisions majeures & analogues établies par la nature. Tel est l'ordre primitif où elle nous les montre. Le prisme & le corps sonore découvrent ainsi, chacun dans un

différent genre, le même accord parfait de trois sons & de trois couleurs inséparables ; & si ce rapport en nombre égal paroît déjà singulier, l'effet dont je vais parler doit ajouter à la surprise.

Lorsque l'œil cherche au travers du prisme, à retrouver ces trois couleurs, il les retrouve en effet, & même plus brillantes ; mais dans une autre disposition, le jaune & le rouge ont changé mutuellement de place, le groupe se montre dans cet ordre :

Bleu, rouge & jaune.

Pareil effet se maniseste à l'oreille, quand elle veut retrouver dans la corde sonore, les trois sons de l'accord parfait, la division graduée de la corde les lui fournit aussi avec plus d'éclat, mais dans l'ordre préci-

sément renversé du premier, comme il est arrivé pour les couleurs, & qui est :

Tonique, tierce & quinte.

Ce n'est pas tout : si le prisme exposé à la lumière ne donne qu'un groupe de trois couleurs, comme le corps sonore ne donne qu'un accord parfait; au contraire, le prisme à travers lequel on regarde, fait voir plusieurs de ces groupes; & c'est ce que fait aussi le corps sonore sur lequel on opère, il fournit consécutivement plusieurs accords parfaits par ses divisions, en proportions harmoniques.

Des bulles de savon offrent un pareil phénomène. On y voit non seulement plusieurs cercles ou accords parfaits de couleurs qui se surmontent les uns les autres, mais

on observe encore que ces couleurs se rangent suivant une sorte de gravité spécifique, sans doute inhérente à leur nature, de manière que le bleu dans chaque cercle, occupe toujours la place inférieure, le rouge celle du centre, & le jaune la plus élevée. C'est ainsi que l'ordre direct des sons harmoniques fait toujours voir :

La tonique au grave, comme le bleu.
La quinte à l'aigu, comme le jaune.
La tierce au centre, comme le rouge.

Mais ce qui paroît sur-tout bien intéressant à remarquer, c'est qu'il y a entre l'effet de ces couleurs sur les yeux, & l'effet des sons correspondants sur les oreilles, un caractère d'analogie tout-à-fait piquant, auquel on ne sauroit se méprendre. Car, si je demande, par exemple,

quelle sensation le bleu fait éprouver à la vue, on ne manquera pas de me dire qu'il la flate, la tranquillise, la repose plus ou moins, suivant sa nuance. On sait que l'azur des cieux communique à l'ame une douce sérénité.

Tel est précisément en Musique, le caractère du premier son de la gamme; & c'est sur elle que s'opère le plus parfait repos.

Le rouge, au contraire, frappe l'œil d'un éclat qui l'importune; plus il est vif, plus il fatigue.

Et voilà l'effet de la tierce majeure. La quinte possède ce ton de fraîcheur brillante, mais pourtant fade, qui rend le jaune moins intéressant à nos regards. Et remarquez que ces différents caractères sont aussi fortement prononcés d'un côté que de l'autre, & qu'il est tout aussi

aisé à l'oreille de distinguer la forte resonnance dans la tonique, la vive resonnance dans la tierce majeure & la resonnance légère dans la quinte, qu'à l'œil de distinguer la légèreté dans le jaune, la vivacité dans le rouge, & la force dans le bleu.

On m'objectera, je le pense bien, contre le systême des trois couleurs, l'autorité de Newton, qui en compte sept; car il est toujours plus aisé de citer un nom respectable que de combattre une opinion par des raisons solides. En feignant une foi aveugle à l'égard d'un homme célèbre, on se dispense de raisonner; mais aussi, puis-je répondre à ceux qui ne me combattroient que par le nom de Newton: Vous flatez-vous seulement de l'avoir bien entendu? vous flatez-vous de l'avoir bien compris?

Pour moi, voici ce que, d'après les traductions, j'ai recueilli touchant la base qu'il donne à son systême.

Par un procédé assez compliqué, Newton ayant produit sur le papier un spectre, composé des sept couleurs suivantes :

Rouge, orangé, jaune, verd, bleu, indigo, violet.

Il est arrivé que chacune de ces couleurs soumise, à part, à d'autres opérations prismatiques, n'a pu se décomposer, d'où Newton a conclu qu'elles étoient réellement primitives.

Mais non, elles ne le sont pas, puisqu'une opération plus naturelle, plus simple, ne donne que trois d'entr'elles.

Non, elles ne le sont pas, puisque

le verd n'est évidemment que le mélange du jaune & du bleu.

L'orangé, que le mélange du rouge & du jaune.

Le violet, que le mêlange du bleu & du rouge.

L'indigo, que le mêlange de ces deux dernières couleurs, dans une proportion seulement différente.

Et cela se confirme par l'ordre même dans lequel ces couleurs se trouvent rangées ; car le verd qui résulte d'un mêlange du jaune & de bleu, se montre justement placé entre ces deux couleurs.

Il en est de même des autres couleurs formées d'un mêlange.

Tout ce que l'opération de Newton peut prouver, c'est que deux couleurs, une fois intimement unies, deviennent désormais inséparables, ou que du moins elles résistent aux

procédés qu'il a employés dans le dessein de les décomposer. Mais de telles expériences ne détruisent pas l'expérience plus constante, plus naturelle, moins sujette à erreur, en un mot, l'expérience fondée sur cette perception de la vue qui reconnoît trois couleurs, quand elle traverse le prisme, qui reconnoît encore trois couleurs, quand c'est un rayon solaire qui le traverse & qui peint ces trois couleurs sur le papier.

Il n'existe donc que trois couleurs primitives, comme il n'existe que trois sons primitifs.

Mais comme on voit de ces trois couleurs & de leur simple mêlange, se former une suite de couleurs, qui est ce spectre de Neuwton; de même des trois sons & de leur mêlange, se forme une suite de sons,

qui

qui est notre gamme majeure.

C'est Rameau qui le premier a découvert l'origine de cette gamme.

Trois corps sonores, a-t-il dit, montés à la quinte les uns des autres, & formant chacun leur accord parfait. Voilà d'où naît, par exemple, notre chant.

*ut re mi fa sol la si ut.*

En effet, des trois accords parfaits

*Fa la ut*
*Ut mi sol*
*Sol si re*

sortira le chant continu appellé gamme, & la pratique de l'harmonie confirme tellement cette vérité, que l'Art n'a pas même d'autre base.

Cherchons maintenant le caractère d'analogie qui doit se conserver en-

tre les sons dérivés & les couleurs mélangées ; & nous découvrirons par un procédé fort simple :

que si *ut* répond à . . . *bleu.*
*mi* à . . . . . . . . *rouge.*
*sol* à . . . . . . . . *jaune.*
*re* doit répondre à . . *verd.*
*la* à . . . . . . . . *orangé.*
*si* à . . . . . . . . *violet.*

Voici comment j'opère pour trouver ce résultat ; & toute délicate que paroît l'expérience, sa simplicité fait présumer sa justesse.

Je dis donc trois corps sonores

Fa la ut   ut mi sol   sol si re

constituent ce que les Musiciens nomment le ton d'*ut.*

Or, *re* quinte d'accord équivalent à *jaune*, se trouvant lié, par le progrès diatonique, à *Ut* équivalent à *bleu*, *re* doit tenir

dans les sons le même rang que *verd* dans les couleurs, étant le produit des mêmes principes.

Ainsi, *la*, tierce d'accord équivalent à *rouge* lié à *sol* quinte d'accord équivalant à *jaune*, doit être à notre gamme ce qu'est l'*orangé* au spectre de Newton.

De même, *si* tierce d'accord équivalent à *rouge* lié à *ut* équivalent à *bleu*, doit rendre à l'oreille l'effet du *violet* sur la vue.

Il y a plus: les intervalles d'un son à l'autre doivent produire une impression de douceur ou de dureté analogue à celle que l'œil éprouve en passant d'une couleur à la couleur correspondante. Ainsi, par exemple:

*ut re* sera comme le passsage du *bleu* au *verd*.
*ut mi* —— comme celui du *bleu* au *rouge*.
*ut sol* —— comme celui du *bleu* au *jaune*.
*ut la* —— comme celui du *bleu* à l'*orangé*.
*ut si* —— comme celui du *bleu* au *violet*.

& ainsi des autres. Cela même paroît confirmé par l'expérience de nos sens qui, avec un peu d'usage, savent fort bien reconnoître, soit dans les sons, soit dans les couleurs des successions ou passages plus ou moins agréables, comme si les couleurs étoient réellement plus ou moins amies, & comme si les sons étoient plus ou moins flatés de se rapprocher.

Mais qui pourroit en effet douter d'une vérité si constante! Certainement les couleurs se marient, les sons s'accordent, ces expressions deviennent même familières, lorsqu'on en parle; & le soin continuel du Peintre & du Musicien, c'est de les bien assortir. A la vérité, les principes sur ce point sont assez confus; peut-être les rapports que je me suis efforcé de saisir ici,

pourront-ils contribuer à en établir de plus fixes : revenons cependant à quelques analogies que les sons & les couleurs m'offrent encore, & qu'il est toujours assez curieux de connoître.

Depuis Newton, les Philosophes ont beaucoup raisonné sur des couleurs phantastiques particulières, qui se présentent à la vue aussi-tôt après que certaines autres couleurs vives & réelles, ont fortement ébranlé l'organe.

La même chose a lieu pour les sons. Que deux hautbois ou deux violons fassent retentir vivement deux sons formant de certains accords, il s'engendrera dans l'air un troisième son phantastique relatif à l'accord de ceux que l'on aura fait entendre, c'est une expérience très-connue. Personne n'ignore aussi que les couleurs ont

priétés remarquables, qui sont de se réfléchir & de se refracter. Les sons que l'on obtient en pressant fortement une corde de basse & ceux appellés flutés, que l'on fait rendre à la même corde, en la pressant légèrement, offrent un phénomène fort analogue à celui de la refraction & de la réflexion.

Ce ne seroit peut-être pas une chose bien ridicule que de regarder les échos comme les miroirs des sons. Enfin, si l'on veut s'amuser à démêler une foule d'autres rapports plus légers, on se convaincra sans doute que les couleurs & les sons doivent en avoir quelques-uns de bien cachés, mais de bien grands dans leurs principes, puisque les rapports plus foibles qui en dérivent, se trouvent si multipliés.

---

*Erreurs en Harmonie.*

On a beaucoup disputé pour savoir si l'harmonie étoit le principe de la mélodie, ou si c'étoit la mélodie qui engendroit l'harmonie : non pas que cette question fût regardée comme fort essentielle au progrès de l'Art ; mais un grand homme avoit découvert le principe universel de tous les accords. Ce principe qui, par d'innombrables métamorphoses, déroboit son existence même au soupçon, ne put échapper au génie actif de Rameau. Il falloit donc déprimer sa découverte, puisqu'il n'étoit pas permis de la lui enlever ; ne pouvant lui refuser le titre de Législateur de l'harmonie, il falloit persuader que l'harmonie

étoit l'une des choses les plus indifférentes à l'Art musical. Si cette opinion n'est pas encore généralement répandue, on travaille du moins sans relâche à la répandre.

Essayons de réduire la question à ses moindres termes, pour nous mettre en état de la mieux résoudre.

Chaque son engendre ses sons harmoniques, disent les gens d'un parti; donc le chant produit son accompagnement.

Les gens du parti opposé répondent : ce chant n'étant lui-même qu'une suite de différents sons harmoniques ou dérivés, il est produit, non producteur.

Jusqu'ici la question resteroit douteuse ; car, au moyen de quoi démêlerai-je si le son mélodieux que j'entends, est le son fondamental d'un

d'un corps sonore, ou simplement un des sons émanés de lui.

Mais une expérience bien sûre, puisque c'est le résultat de la pratique journalière, elle-même nous fait voir que les sons fondamentaux se succèdent par grands intervalles ; & les sons dérivés, au contraire, par degrés diatoniques. Ainsi, les sons du chant, tant qu'ils seront diatoniquement liés, seront harmoniques, & non point fondamentaux. Or, qu'est-ce que du chant, sinon des suites de sons voisins les uns des autres.

Ils ne sont donc point fondamentaux, mais harmoniques ; point producteurs, mais produits. Le chant mélodieux dérive donc de la succession des corps sonores, l'harmonie est donc le principe de la mélodie.

N'est il pas d'ailleurs assez évident que les loix simples qui règlent la succession des accords, ont précédé les loix plus compliquées qui règlent dans les parties la succession des sons dérivés. Or, le chant n'est autre chose que l'une de ces parties. Sans doute il doit en être la plus brillante, mais il n'est pas la primitive ; sans doute il est la fleur des sons, mais il n'en est pas la racine. Or, on ne dispute point de ses charmes, mais de son rang.

Telle étoit l'opinion de M. Rameau ; telle sera l'opinion de tous les hommes sensés : c'est ce que je crois démontré. Réfutons d'autres erreurs.

Avant que Rameau parût, la science de l'harmonie étoit dans une extrême confusion. Il devina ce grand principe, que tous les accords

sont, dans l'origine, un assemblage de plusieurs tierces.

Aidé de ce vif éclat de lumière, il a fait voir que l'harmonie n'étoit réellement formée que de quatre chants, dont la partie grave déterminoit la marche des parties aiguës. Son vaste systême de la basse fondamentale se perfectionna. Par le moyen d'un petit nombre de loix, toutes les règles de l'harmonie s'unirent au phénomène surprenant de la resonnance des corps sonores. Jusqu'alors l'harmonie étoit une routine ; c'est à Rameau qu'elle doit la gloire d'exister comme Art.

M. l'Abbé Roussier, l'un des soi-disants apôtres de la basse fondamentale, n'a pas cru devoir se borner à répandre les préceptes de son Auteur. Jaloux de se montrer comme inventeur, après avoir paru

comme interprête, il a précisément trouvé chez les étrangers, une sorte d'accord qui se déroboit au principe de la basse fondamentale. Et il a tout fait pour l'y ramener. Rameau, qui connoissoit cet accord, ne le regardoit que comme un caprice du goût; il assignoit les raisons qui le faisoient admettre, sous une forme lyrique; & plus partisan du vrai que de son propre système, il refusoit d'admettre dans ce système, pour ne lui donner, après tout, qu'un faux éclat, cet accord qui réellement n'en est pas un.

Il faut lire tout ce qu'ont écrit de curieux à ce sujet, MM. Roussier, & d'Alembert, & tous les compliments qu'ils se sont faits réciproquement sur leurs Abrégés du système de Rameau; & comme ils ont relevé avec aigreur ou feinte modestie,

suivant l'occasion, toutes les erreurs de ce pauvre grand homme. Mais ils en ont été punis ; le Génie de la Musique leur a bouché les oreilles ; ils ont imaginé des *accords* ; ils ont imaginé des *renversements*, des *suppositions*, & toutes ces inventions peuvent être regardées comme autant d'insignes hérésies en Musique.

D'abord M. l'Abbé Roussier partant du principe que tout accord est un composé de tierces ; & en outre, partant de la supposition que *si re* dieze *fa la* présente une suite de tierces, il propose dans la pratique les accords nouveaux comme ses prétendus dérivés :

*re* dieze *fa la si*
*la si re* dieze *fa*
*sol* dieze *si re* dieze *fa la*
*sol si re* dieze *fa la*
*mi si re* dieze *fa la*.

Quoi ! c'est M. l'Abbé Roussier, c'est ce simple théoricien qui, dans un de ses Livres, a proposé si lestement à Philidor de lui enseigner l'harmonie ! c'est lui, & il a pu se résoudre à présenter, sous son nom, ces nouveaux accords aux Praticiens ! Oui, c'est lui-même ; & il ajoute : *ceux qui veulent absolument se renfermer dans le cercle de leurs connoissances, trouveront sans doute mauvais que j'ose proposer des accords dont ils n'ont jamais entendu parler.*

En effet, ces accords prouvent assez bien qu'on a tort de sortir du cercle de ses connoissances ; & pour saisir ici le vice dans son principe, est il permis de prendre les notes *si re* dieze *fa la*, pour une suite de tierces réelles ? *re* dieze *fa* n'est-il pas une fausse tierce, une tierce diminuée ? comme *si fa* est une

quinte diminuée, une fausse quinte. C'est vouloir abuser des mots, que de confondre des intervalles si différents. Rameau n'a point dit que tous les accords fussent réductibles en tierces, majeures, mineures, diminuées, superflues, mais en tierces & par tierces. On n'entend point de fausses tierces. Le principe de Rameau n'est donc point applicable à ces tierces, qui ne le sont que de nom; & prétendre que cette innovation forme une branche du systême de ce grand homme, c'est nuire au systême, en faisant supposer qu'il autorise une absurdité.

Pour étayer cette chimère d'accord direct *si re* dieze *fa la*, M. l'Abbé Roussier prétend « que la » dissonnance entre *fa re*, ( si toute- » fois il y en a ) n'est occasionnée

» que par le seul *fa* ; que le tâton-
» nement, l'oreille, les loix de la
» mélodie, & enfin l'impression du
» mode qui précède l'accord dont
» il s'agit, ont fait substituer au
» *fa* dieze quinte, vraiment natu-
» relle & physiquement harmonique
» de *si* ».

C'est là une autre erreur d'autant plus palpable, qu'elle est démentie par l'exposé même ; car si *les loix de la mélodie*, si *l'impression du mode qui précède*, exigent ce *fa* naturel, ce n'est donc point le *tâtonnement* qui l'introduit : aussi est-ce tout au contraire. Le *re* dieze qui présente une véritable altération, c'est un *re* naturel qui se transforme en sensible, par une suite de la facilité reconnue dans la quatrième note du ton, de devenir telle en montant sur la dominante du ton régnant ; cette note

équivaut en quelque sorte, à un passage chromatique du *re* au *mi*. Elle doit s'entendre à l'aigu, non pas au grave, par plusieurs raisons : d'abord, parce que plus on éloigne les mêmes sons dissonnants entr'eux, moins ils choquent l'oreille ; ensuite, parce qu'au moyen de cet arrangement, les deux sons dissonnants vont se résoudre sur deux sons à l'octave l'un de l'autre, effet plus flateur qu'une résolution à l'unisson. Enfin, parce que sous une combinaison telle, par exemple, que *re* dieze, *fa la*, *si* le *si* paroîtroit à l'oreille un son étranger, à l'accord un son substitué en quelque sorte, au son *ut*, qui auroit pu complétter la septième diminuée sur *re* dieze, & qui eût formé un accord infiniment plus agréable que le renversement dont il s'agit. Ajoutez à

toutes les raisons que Rameau avoit de ne pas regarder ce prétendu accord, comme susceptible de renversement, qu'il est le seul dans l'harmonie formé de sons qui appartiennent en même temps à deux tons ou gammes mineures différentes. Tant d'irrégularités dans sa nature, expliquent suffisamment pourquoi ce faux accord ne peut s'adopter dans la pratique, que sous la forme particulière de sixte superflue, & pourquoi, sans se rapporter au systême de la basse fondamentale, il ne blesse pourtant pas ce systême, puisque dans cette circonstance, il faut tant de précautions pour l'employer.

Mais que penserons-nous de M. d'Alembert qui, dans un Livre immortel, dans un ouvrage fait pour éclairer l'Europe; en un mot, dans le Dictionnaire Encyclopédique,

en volant de ses propres aîles, est tombé dans le plus profond d'un abîme où l'ignorance ait jamais conduit.

Il faut relever ses erreurs, puisqu'elles égarent les esprits. Je le ferois avec plus de ménagement, s'il avoit lui-même combattu avec plus de décence, notre célèbre Musicien, lorsqu'il le supposoit en faute. D'ailleurs, en attaquant ses opinions, je cite ses écrits; &, s'ils sont dignes de blâme, je ne puis l'être.

Voilà donc ces fameux accords qui prouvent jusqu'où M. d'Alembert est un guide sûr en l'harmonie.

*Ut mi sol* dieze *ut*
*ut mi sol* dieze *si*
*ut mi* bemol *sol si*
*ut mi* bemol *sol* bemol *ut*
*ut mi* bemol *sol* bemol *si*.

Examinons-les séparement.

Le premier n'est autre chose que notre accord de quinte superflue :

*Ut mi sol* dieze *si re*

tronqué, dans lequel M. d'Alembert a, par ignorance, redoublé le son *ut, son supposé* qui ne peut être porté dans les parties supérieures ou aiguës; en sorte que cet accord est tout à la fois ridicule à offrir, comme fondamental, & comme complet.

Le second n'est que le même accord tronqué comme le précédent, mais avec la faute de moins.

Quant au troisième, comme il faut, de toute nécessité, qu'un accord dissonnant se résolve, ce seroit un problême assez curieux, que de chercher à savoir où se résoudra celui-ci.

J'ai grand peur que M. d'Alembert n'ait rencontré quelqu'un de ces accords de suspension, dans lesquels *si*, tierce de *sol dominante*, retarde un instant sa marche sur *ut* tonique de mode mineur ; qu'il n'ait fait de ces retards de goût, un nouvel ordre d'accords : ce seroit assûrément le moyen de replonger la Musique dans son ancien chaos.

M. d'Alembert est trop bon de croire qu'il ait inventé le quatrième. Il existe depuis la naissance des accords. Quel est le Musicien qui n'a pas employé, même fréquemment, l'accord dérivé d'une dominante tonique ; car les sons :

*Ut mi* bemol *sol* bemol *ut*

dérivent bien évidemment de ceux-ci :

*La* bemol *ut mi* bemol *sol* bémol

qui forment l'accord de dominante tonique de *re* bemol, dont on retranche, si l'on veut, la fondamentale *la* bemol, mais dont on se garde bien, quand on a du goût & de l'oreille, de redoubler, comme le fait ici M. d'Alembert, la tierce majeure note sensible du ton.

Pour le dernier accord, j'avoue qu'il est nouveau. Il le sera même toujours. On ne s'avisera certes jamais de l'employer. Au reste, comme il est absolument essentiel que tout accord soit dans un ton quelconque, il seroit bon de proposer un prix aux Musiciens pour découvrir dans quel ton est celui-ci.

Ce n'est pourtant point à ces inventions burlesques que M. d'Alembert a cru devoir s'en tenir, lui qui écrivoit à M. Rameau :

« Pour moi, Monsieur, j'ose croire
» que l'Art ira peut-être un jour
» plus loin *que vous ne pensez*. L'ex-
» périence m'a rendu *circonspect* en
» matière de Musique ».

Voici comme il contribuoit pour sa part, aux progrès de l'Art ; voici comme, avec sa circonspection ordinaire, il inventoit des accords ; voici de quelles nouveautés plaisantes il enrichissoit l'Encyclopédie :

*Ut mi sol* dieze *si* bemol
*ut mi* bemol *sol* dieze *ut*
*ut mi* bemol *sol* dieze *si*
*ut mi* bemol *sol* dieze *si* bemol
*ut mi sol* dieze *la*
*ut mi* bemol *sol* dieze *la*
*ut mi sol* bemol *si*
*ut mi sol* bemol *la* bemol, &c. &c.

& il disoit, avant de condamner

ces accords , il faut les entendre. On auroit pu lui répondre , qu'il devoit lui-même les entendre avant de les proposer. Mais quel Compositeur assez ignorant, assez inexpérimenté, pourroit douter seulement, en les voyant, du mauvais effet de ces baroques accords. Il faudroit n'avoir jamais entendu d'harmonie, pour attendre de l'expérience à en rejetter l'emploi. Et n'est-ce pas une vérité bien sensible, bien palpable, que s'il entre des sons dissonnants dans un accord, jamais accord ne peut du moins se composer d'un amas de sons discordants ?

---

### *De la Poësie lyrique.*

Beaucoup de gens se forment une idée fort singulière de la Poësie propre au chant. La Musique, *disent-ils*, n'exige pas de beaux vers ; les plus médiocres sont souvent les plus lyriques ; & le meilleur Poëte peut échouer en composant un Opéra.

A l'appui de ces discours, viennent des preuves. Corneille, Boileau, Fontenelle, J. B. Rousseau, Voltaire n'ont pas brillé dans ce genre, on peut même ajouter que le succès assez constant des Poëtes les plus obscurs semble fait pour confirmer ces assertions. Mais quelques plausibles qu'elles aient paru, on en a tiré trop souvent des conséquences aussi désavantageuses à certains Auteurs, qu'injurieuses à la Musique ; & il devient essentiel de fixer enfin les sentiments sur cet objet. O

Si, comme je me suis efforcé de le demontrer, la Musique est la voix des passions, c'est au cœur à créer le vers qui lui convient. Celui qu'aura dicté l'esprit, quelque bien tourné qu'il soit, n'a pas droit d'être chanté. Cependant la mélodie peut s'abaisser à le rendre; mais, ou bien la finesse de la pensée poëtique disparoîtra sous l'intérêt d'un beau chant, ou bien la Musique sans caractère, laissera briller la Poësie; l'un ou l'autre de ces défauts ne sauroit être évité.

Ainsi, toutes les fois que l'esprit seul viendra s'offrir à la Musique, celle-ci ne manquera pas de lui refuser son ministère, ou de le mal remplir. Ce n'est pas parce que le vers sera bien fait, que le chant l'exprimera foiblement, c'est parce que nul accent passionné ne pourra s'y

joindre, & que la mélodie n'est autre chose, quand elle plaît, qu'une longue suite de ces accents.

D'autres fois, la sublimité du vers passionné semble se refuser aux formes du chant ; mais ceux qui en jugeroient sur cette apparence, seroient pourtant dans l'erreur. Un vers créé dans le transport d'une belle ame, n'attend, pour paroître avec l'expression musicale, qu'un pareil transport dans l'ame également noble du Musicien. Et comme les hommes sublimes en tout genre, sont rares, il ne faut pas s'étonner que de pareilles expressions, produites en Poësie de loin en loin, ne trouvent aussi que de loin en loin des hommes de génie, propres à les traduire en accens lyriques. Si toutes les fois qu'un beau trait de chant vient à éclorre, les plus grands

Poëtes se chargeoient d'y adapter des vers d'un sentiment & d'une beauté pareils, leurs efforts peut-être seroient-ils plus souvent infructueux que les efforts d'un Musicien, quand il se charge d'adapter de beaux chants à de beaux vers.

Le fameux air des Sauvages est un des plus achevés que l'on ait encore produit sur aucun Théâtre. Fierté de caractère, richesse d'idées, élégance de formes, beauté de période, grandeur de conception, toutes les qualités qui servent à composer un chef d'œuvre brillent dans ce morceau. Eh bien! que le meilleur de nos Poëtes entreprenne d'y appliquer en vers aussi heureusement cadencés, une pensée aussi forte, sans altérer la mélodie, & je réponds qu'il ne réussira pas. Faudra-t-il en conclure que la belle

Poësie ne se lie facilement qu'au chant médiocre, comme on se hâte de conclure que la Musique ne s'unit facilement qu'aux mauvais vers ? L'une de ces conséquences seroit tout aussi ridicule que l'autre; & je m'étonne qu'il m'ait été réservé de mettre au jour une observation si naturelle & si simple à faire.

En effet, on ne sauroit me montrer un trait sublime de Poësie difficile à mettre en chant, que je ne puisse y opposer un trait sublime de chant difficile à exprimer en Poësie. Les deux Arts sont au niveau sur ce point. Cela prouve-t-il qu'afin d'assortir dignement leurs talents, le Musicien doive fournir de foibles chants au Poëte, ou le Poëte de foibles vers au Musicien? Non, cela prouve qu'il n'y a qu'un homme de génie qui puisse écrire

de beaux chants sur de beaux vers, comme il n'y a que des hommes de génie en état d'écrire de beaux vers sous de beaux chants.

Cependant l'opinion contraire se fortifie de jour en jour. Les vers qu'on entend à l'Opéra depuis dix ans, sont tellement médiocres, que l'Acteur qui dédaigne de les prononcer, excite un foible regret. Néanmoins, malgré leur foiblesse, la Musique des grands Maîtres n'en paroît pas moins énergique. Mais pourquoi présumeroit-on que cette Musique eût été plus foible, si les vers eussent été plus parfaits ? Le grand Musicien qui s'anime par la seule idée d'une situation intéressante, perdroit-il de son feu en lisant les vers intéressants qui la développent ? Est-ce une qualité essentielle de la belle Poësie, de

refroidir le lecteur ! Assûrément une telle supposition seroit folle ; donc la perfection de la Poësie n'ôtant rien à l''intérêt qu'elle inspire, ne peut affoiblir l'ardeur du Musicien ; elle doit bien plutôt l'accroître, s'il est sensible à la beauté des formes poëtiques, puisqu'alors le vers deviendra pour lui doublement intéressant, & par le sentiment qu'il renfermera, & par la manière dont il sera exprimé.

Oui, trouvez en Musique & en Poësie, deux hommes faits pour s'entendre, & le sentiment de l'un passera dans le cœur de l'autre, & l'expression des Beaux-Arts n'en formera plus qu'une délicieuse pour quiconque sera en état de les saisir à la fois.

Voyons-nous que dans Castor & Pollux, les regrets si nobles, si

touchants de Telaïre aient inspiré une Musique indigne d'eux ? Le chant du Chœur des Démons est-il inférieur aux paroles vraiment poëtiques.

Brisons tous nos fers ;
Ebranlons la terre ;
Qu'au feu du tonnerre
Le feu des enfers
Déclare la guerre.

Non certes. La Poësie, toute belle qu'elle est ici, n'a que la moindre part au sentiment d'admiration que ce Chœur excite, & la vigueur du chant pourroit même s'allier à des vers plus vigoureux encore.

Que le Poëte ne craigne donc plus d'élever ses idées ni son style ! un habile Musicien sera toujours en état de les exprimer ; qu'il s'attache au contraire, à leur donner

cette force qui tient à la perfection du tour. Plus ils plairont au Musicien, plus ce plaisir lui inspirera des chants flateurs. Un vers mal construit fait regretter le soin qu'on prend à le rendre. J'avoue que la diction ne suffit pas; mais je soutiens qu'elle ne peut nuire; & quand un vers sera passionné, la beauté même de sa forme doit tourner au profit du chant musical.

Les Poëmes de Métastase sont une preuve de ce que j'avance; car, je le demande, quel rang occupe-t-il parmi les Poëtes d'Italie? le même que Racine entre les nôtres.

Eh bien! c'est à lui, c'est à ses vers brûlants que nos rivaux doivent tous leurs beaux airs. Le charme de sa Poësie a-t-il donc été funeste à cette Musique, si justement admirée? & n'est-il pas évident que

nos voisins, privés de cet homme rare, eussent appris de nous ce qu'ils nous enseignent, si la France l'eût possédé !

Car, il faut en convenir, ce ne sont pas les Musiciens qui nous ont manqué, ce sont les Poëtes.

Racine, moins jaloux de disputer la scène Françoise à Corneille, eût fait la gloire de notre Opéra ; ses passions vives, ses idées nobles, son style rempli d'attraits eussent offert à la Musique des sentiments & des tableaux dignes d'elle. Les circonstances en ont différemment ordonné : quelle perte pour l'Art Musical ! Quinaut, sans doute, pouvoit réparer cette perte ; mais la malheureuse influence de la Cour de Louis XIV, a corrompu ce beau génie ; la fade galanterie du temps infecta ses meilleurs ouvrages. Sa

plume, dirigée par le courtisan Lully, fût trop souvent prostituée à la louange ; tous ses Prologues devinrent des formulaires de complimens ; chaque propos d'amour fut un modèle de madrigal.

Etoit-ce donc ainsi que la passion devoit s'exprimer ? s'amuse-t-elle à injurier la sagesse & la raison, à débiter de froides maximes d'infidélité, de libertinage, d'oubli de la gloire.

Et tous ces lieux-communs de morale lubrique. qui ont excité, à si juste titre, la colère de Despréaux.

L'admirateur de Phédre eut certainement pardonné une tendresse vive & peinte avec chaleur ; mais il s'indigna d'un amour galant. Quinault ne l'avoit pas assez touché pour le désarmer.

J'avoue que si ce Poëte aimable

eût rempli ses vers de sentiments plus ardents, il est douteux que Lully eût été lui-même assez passionné pour en bien saisir les accents. Tout ce qui environnoit Louis XIV, à force de vouloir paroître noble & grand, devenoit froid. Il falloit, pour ainsi dire, mouler sur le caractère du Monarque, les ouvrages qu'on vouloit lui faire admirer; Lully se conformoit au goût régnant, & Quinault obéissoit à l'Artiste favérisé.

La Musique n'a point eu en Italie, de pareils obstacles à vaincre; le peuple y est juge souverain des productions des Arts : aussi les grands Compositeurs y sont nés en foule, & des suffrages libres y ont excité de grands efforts. Le Peintre, le Musicien, le Poëte s'abandonnent à leur verve; on y rencontre autant

d'Auteurs originaux que de gens habiles. En France, au contraire, la loi une fois faite, semble irrévocable ; la route une fois tracée, chacun se dévoue à la suivre ; l'ouvrage qui plaît sert de patron à mille autres ; l'Auteur qui a réussi, n'engendre plus que des copistes.

C'est donc ainsi que le défaut de passion, dans les Opéras de Quinault, a produit jusqu'à l'époque marquée par les succès de M. Gluck, de froids Poëmes d'Opéra. Le mérite même du fondateur de notre Scène lyrique, a consacré ses défauts ; car, on ne peut en disconvenir, son mérite fut grand ; il ne manquoit peut-être à ce charmant Poëte, que la liberté de s'abandonner aux mouvements de son ame, pour enflammer nos Musiciens, comme ceux d'Italie, ont été enflammés par Métastase ; sa

tendresse est délicate, son choix de mots harmonieux, la cadence de ses vers est pleine de graces ; ils se prêteroient facilement aux formes de la mélodie, si les phrases en étoient moins longues; mais ce vice capital ne les rend véritablement propres qu'au récitatif ; comment la mélodie, cette langue vive & rapide, qui souvent exprime une passion dans deux mesures, pourroit-elle s'accommoder de la marche traînante de ces mots enchaînés irrévocablement l'un à l'autre, dont l'ordre méthodique doit tout à l'esprit, rien au cœur, & qui transforment des sentiments passionnés en vrais arguments de Collége.

Il faut à la Musique des phrases courtes, parce qu'elle exprime avec vivacité. Ce n'est pas qu'elle ne puisse trouver des chants propres aux lon-

gues phrases ; mais dans ce genre, les beaux chants sont rares. D'ailleurs, le sens que renferment ordinairement ces sortes de phrases est ou suspendu ou compliqué. Or, qu'exprimera la Musique, tant que le sens n'est pas décidé ? qu'exprimera-t-elle encore, s'il n'est pas clair ?

Il seroit à souhaiter que désormais nos Poëtes lyriques se rendissent un peu Musiciens ; & quelques beaux que fussent leurs vers, ils ne se refuseroient plus au chant.

Croit on qu'il suffise de remplir un Poëme de grands & de petits vers, pour que le Musicien y trouve du récitatif & des ariettes ? il s'en faut bien. C'est la nature du sentiment, plus que la coupe des vers, qui doit décider de l'emploi qu'on en peut faire. Quand l'ame se livre

à un transport soutenu, elle rend les paroles par une ariette. Sa passion moins prolongée, y trouve simplement un air, mais elle en forme un récitatif, quand elle est calme, ou que des sentiments trop divers l'agitent.

Voilà d'abord la grande base sur laquelle doit poser tout l'édifice de l'Opéra lyrique ; ensuite la forme qui convient aux vers, dépend d'un autre mystère, que je vais développer.

La plus belle Poësie, les vers le plus sensiblement cadencés sont souvent rebelles à tout l'effort du Musicien qui les chante ; quelquefois de la simple prose serviroit mieux son desir ; & il attribue à la beauté même des vers, ce qu'il faut attribuer à un vice essentiel, mais tellement caché, que jusqu'à pré-

sent on ne paroît pas l'avoir remarqué.

Notre chant n'est plus comme étoit vraisemblablement celui des Grecs, une mélodie mesurée sur la prosodie de la langue ; il est maintenant asservi à des retours de temps égaux, subdivisés par des notes auxquelles nos syllabes sont forcées de s'ajuster. Ainsi, au lieu qu'alors la durée des syllables déterminoit celle des sons, aujourd'hui celle des sons détermine la rapidité des syllabes. En outre, un long usage de la mesure en a fait, vers ces derniers temps, distinguer de trois espèces : qui sont celles à deux, à trois & à quatre temps : à-peu-près comme le long usage de la rime en a fait démêler de deux sortes, les masculines & les féminines, que nous employons avec un art ignoré de nos vieux Poëtes.

Le Musicien ne forme donc plus aujourd'hui de chants sur des paroles, qu'il ne destine à la fois les notes & les syllabes à entrer dans l'une ou l'autre de ces mesures. Malheureusement tel vers susceptible d'un chant à quatre temps, sera suivi d'un vers qui ne pourra se chanter qu'à deux ou à trois, à moins d'altérer la prosodie, ou même d'en produire une choquante. Alors le Musicien ne pouvant asservir de tels vers à une seule espèce de mesure, est obligé de renoncer à les chanter, quelque belles qu'en soient les images, quelque passionnés qu'en puissent être les sentiments.

Si les Poëtes étoient Musiciens, ils apprendroient à ménager les syllabes, de manière qu'il fût toujours possible de les adapter en

entier aux trois espèces de mesures dont j'ai parlé, afin que l'inspiration du Compositeur ne se trouvât jamais arrêtée par la structure inflexible du vers ; ou du moins ils s'accoutumeroient à ne pas fournir de ces combinaisons vicieuses de syllabes qui nécessitent à chaque vers, un changement de mesure.

En général, la théorie concernant les vers françois propres au chant, n'est pas fort avancée ; je doute même qu'on en ait jamais traité. Cette sorte de Poësie est encore un Art tout neuf chez nous. J'essayerai donc une fois au moins l'analyse succincte de quelques morceaux de ce genre ; c'est un double service à rendre autant aux Musiciens qu'aux Poëtes. Tout le monde connoît la fameuse Cantate de Circé ;

elle passe pour un chef-d'œuvre, & ce titre assûrément lui est dû. Quelle énergie dans les vers ! quelle grandeur dans les images ! quel effrayant récit ! . . . . . . Mais pourquoi n'est-ce qu'un récit? pourquoi n'entends-je pas la voix de Circé elle-même? Ses cris d'amour ou de rage m'auroient affecté bien autrement que le détail de ses opérations magiques ; bien autrement que le spectacle de ce rocher désert, où l'on me dit qu'elle est assise; bien autrement sur-tout, que la froide pitié du Poëte sur le sort de cette malheureuse enchanteresse. Elle se plaint ; mais que dit-elle à ce *héros fugitif*, dont *ses yeux errants sur les flots sembloient suivre la trace*?

Cruel auteur des troubles de mon ame,
Que la pitié retarde un peu tes pas,

Tourne un moment tes yeux sur ces climats;
Et si ce n'est pour partager ma flamme,
Reviens du moins pour hâter mon trépas.

Quoi ! Ulysse lui échappe , & c'est avec tant de langueur qu'elle exprime son amour & son désespoir !

Son premier vers est une apostrophe , il est vrai , & cette figure vive seroit ici fort bien placée : malheureusement la périphrase étouffe trop son effet ; elle emploie trop de mots à dire :

Cruel amant !

La pitié dont il est question au second vers comme d'un agent métaphysique propre à retarder le héros dans sa fuite , achève de détruire l'effet qu'avoit produit l'apostrophe. On se représente cette pitié comme l'ombre d'un personnage admis en tiers dans la scène , & dont la vue

ne peut que distraire. Aussi la véritable passion eût elle préféré ce tour simple, si naturel :

Ah ! par pitié, retarde au moins tes pas !

N'y a-t-il pas trop de puérilité dans la supplication que renferme le troisième vers ? à quoi peut aboutir la prière qu'elle fait à Ulysse *de tourner un moment ses yeux sur les climats*, qu'il abandonne ; & quand même l'inversion qui altère la clarté des vers suivants, n'existeroit point ; l'alternative de revenir pour partager une *flamme ou* pour hâter un trépas, seroit toujours d'un ton fort étranger à la douleur affreuse qui doit s'emparer d'une amante délaissée.

Ce qu'elle ajoute n'excite pas plus d'intérêt.

Ce triste cœur, devenu ta victime,

Remarquez combien la dernière moitié du vers, en retardant la conclusion de l'idée, s'oppose à l'expression musicale :

Chérit encor l'amour qui l'a surpris.

L'Amour se trouve ici personnifié, comme la pitié vient de l'être, c'est-à-dire, aussi foiblement que mal-à-propos : d'ailleurs, le terme *surpris* est une expression si vague & si peu conforme à l'état déplorable de Circé, que l'opposition entre ce mot & celui de *chérir*, en devient tout-à-fait nulle.

Fatal Amour, ta haine en est le prix.

seroit un vers moins froid, ce seroit même un vers passionné ; mais il offre, ainsi que le suivant, une exclamation ; & cette figure, trop répétée, a plus d'éclat que d'effet.

Tant de tendresse, ô Dieux! est-elle un crime;
Pour mériter de si cruels mépris !

Le *mépris* n'est point la peine attachée au *crime* ; & cette question faite aux Dieux, si la *tendresse* est *un crime*, n'offre qu'un verbiage inutile, au lieu d'un trait de passion.

Oublions maintenant que ces vers ne contiennent que des sentiments ou foibles ou faux : supposons-les capables d'inspirer des chants au Musicien, & voyons à quel point la forme du vers influera sur celle du chant :

On ne peut pas regarder celui-ci :

Cruel auteur des troubles de mon ame,

comme une phrase entière. La phrase musicale ne sauroit donc finir avec lui ; elle est pourtant déjà longue ; car les paroles doivent se chanter

sur un mouvement assez lent, puisque la passion n'est point vive ; ainsi, la phrase ne finira qu'avec ce deuxième vers :

Que la pitie retarde un peu tes pas.

Jusques-là, point de repos dans le sens ; & dès-lors, point de repos dans la Musique : celui qu'exige le besoin de respirer à la fin du premier vers, est lyriquement nul ; autant vaudroit se reposer après *cruel auteur*, qu'après *des troubles de mon ame*. Si ce vers renferme une idée complette, la Musique qui exprime des sentiments, non des idées, n'y trouvant pas de sentiment complet à rendre, ne peut absolument point s'y arrêter.

Voilà donc le chant forcé de se prolonger sur toute la durée du second vers, & d'employer dans un

mouvement lent au moins 20 notes ; puisque ces vers ont chacun 10 syllabes. Ces 20 notes produiront un chant monotone, si elles sont égales en durée, & un chant d'une longueur insupportable, s'il s'y rencontre quelques notes plus lentes. D'ailleurs, aucune syllabe ne pourra porter deux sons ; vu leur grand nombre : ainsi chaque syllabe aura sa note ; ce sera une nouvelle gêne pour le Compositeur.

Je suppose cependant que ces difficultés soient heureusement vaincues, comment le vers isolé :

Tourne un moment tes yeux vers ces climats ;

fournira-t-il un chant capable de balancer la longueur du précédent ? Comment sera-t-il possible de lier par un tour de mélodie analogue, ce vers qui fournit une image aux

deux vers suivants, qui n'offrent qu'esprit & métaphore.

Encore si le Musicien pouvoit sans inconvénient, transposer l'ordre des mots, & répéter quelque partie de ces vers, afin d'y rétablir une espèce d'équilibre. Mais cette ressource lui manque ici, parce qu'au lieu de remplir sa Poësie de sentiments qui peuvent souffrir la transposition, le Poëte n'y a mis que des idées dont la suite ne sauroit être dérangée, sans amener la confusion. Eh ! comment la Musique se plieroit-elle à cet ordre didactique ; elle, dont chaque trait doit exprimer un transport ; elle, qui n'est autre chose que le langage d'une ame en délire ?

Voilà pourtant des vers admirés, & justement admirés comme Poësie. En voici d'autres plus beaux encore,

& cependant bien plus susceptibles de chant, parce qu'ils sont pleins d'images. C'est malheureusement encore un récit des opérations de Circé :

Sa voix redoutable
Trouble les enfers,
Un bruit formidable
Gronde dans les airs,
Un voile effroyable
Couvre l'univers.

La terre tremblante
Frémit de terreur,
L'onde turbulente
Mugit de fureur,
La lune sanglante
Recule d'horreur.

Que n'ont ils, au lieu du mérite de prêter des passions à des êtres inanimés, celui d'exprimer la passion des êtres sensibles ; ce chef-d'œuvre eût enflammé tous les

Compositeurs, & l'un des plus sublimes traits de Poësie eût inspiré plus d'un air sublime.

Après ces vers, lisons ceux que met Campistron dans la bouche d'Acis, jaloux des soins de Poliphème envers Galathée ; voyez avec quelle impétuosité s'exprime son désespoir.

Je braverai le géant furieux
 Qui me ravit tout ce que j'aime ;
J'irai troubler ses jeux & l'attaquer lui-même ;
Content de succomber sous sa fureur extrême
 Et de verser tout mon sang à vos yeux.

Ce brusque emportement décèle un cœur vivement ému ; il inspire des chants passionnés, & la coupe des vers les favorise.

On trouve un sens complet dans le premier, un sens complet dans le second, le troisième offre deux

repos, le quatrième autant, le cinquième termine ce morceau par une image intéressante.

En outre, chaque vers peut se répéter, & même le premier peut, suivant le besoin, reparoître parmi les autres, ce qu'il faut regarder comme un grand avantage.

Dans la réponse que Renaud fait à cette question d'Artemidor :

Sans vous, que peut-on entreprendre !
Celui qui vous bannit ne pourra se défendre
De souhaiter votre retour :
S'il faut que je vous quitte, au moins ne puis-je
apprendre
En quels lieux vous allez choisir votre séjour ;

On reconnoîtra ces mêmes qualités lyriques. Voici cette réponse :

Le repos me fait violence.
La seule gloire a pour moi des apas ;
Je prétends adresser mes pas
Où la justice & l'innocence
Auront besoin du secours de mon bras ;

Indépendamment de ce que ces vers respirent un sentiment vif de grandeur généreuse & guerrière, le sens en est distribué de façon que chaque portion de la phrase musicale peut contenir une portion intéressante du sens des paroles. Ainsi, l'ame des auditeurs est toujours agréablement occupée, & la Musique a toujours quelque trait de passion à rendre par ses accents.

D'autres vers de Quinaut peuvent encore se prêter au chant, & cela, parce qu'ils expriment un sentiment quelconque, & parce qu'ils souffrent quelques transpositions; tels sont, par exemple, ceux d'Oriane, en présence d'Amadis, que l'enchanteur fait paroître mort :

Pleure, Gemis, foible innocence;
Pleure, hélas! tu n'as plus d'appui;
Tu vois expirer aujourd'hui
Ton unique espérance.

Les repos y sont assez multipliés & la passion assez vive, pour inspirer un air.

Tels sont encore ceux qu'elle ajoute l'instant d'après :

Il m'appelle ; je vais le suivre,
Le sort qui nous rejoint m'est doux ;
Amadis, je vivois pour vous :
Vous mourez, je ne puis plus vivre.

Je les cite de préférence à d'autres de cet aimable Poëte, parce que M. le Chevalier de Chastellux, dans ses anciens combats en faveur de la répétition du motif, que l'on appelloit alors *période* musicale, a censuré ces vers, en partant d'un principe que je crois faux.

Quand j'ai dit que les vers de Quinaut se prêteroient facilement aux formes lyriques, si les phrases en étoient plus courtes ; c'est une vérité constante dont tous ses Opéras fournissent la preuve. Que

Que manque-t-il à ces regrets d'Admete, pour servir de sujet à plus d'une belle ariette? Rien que des repos plus multipliés & des mots plus susceptibles de transposition; car cela donneroit au Musicien la liberté de choisir à son gré, dans les trois sortes de mesures que nous employons, celle qui conviendroit davantage au caractère général du sentiment qu'il auroit à rendre; & comme les mêmes paroles pourroient revenir plus souvent, & toujours à propos, les mêmes traits de chant pourroient aussi reparoître avec eux, soit pour graver plus profondément dans l'ame de l'auditeur, un sentiment particulier, soit pour amener quelque modulation favorable à l'expression générale.

Faute d'avoir cette multiplicité de repos essentielle aux vers lyri-

ques, & cette facilité de se transposer qui rend les vers dociles à tous les caprices du Musicien, ceux de Quinault ne lui fourniront guère que des airs simples, ce que les Italiens ap'e lent des *cavatines*.

Il est difficile d'employer autrement ces paroles de Cadmus :

Je ne vois qu'Hermione, & je la vois souffrir,
Tout cède à cette horreur extrême,
Il est moins affreux de mourir
Que de voir souffrir ce qu'on aime.

La force du sentiment exigeroit néanmoins ici que la Musique déployât davantage sa richesse. De même l'expression touchante de la passion concentrée qu'Atis dissimule, ne peut produire encore qu'un air. Il est vrai que la situation n'exigeant point d'éclat, une ariette seroit déplacée sur ces paroles :

Vivez tous deux contents, c'est ma plus chère
envie;
J'ai pressé votre hymen; j'ai servi vos amours;
Mais enfin ce grand jour, le plus beau de vos
jours
Sera le dernier de ma vie.

Tel doit être également le chant de Phobetor dans l'antre du Sommeil. Au milieu du calme une ariette seroit un contre-sens. Un air simple convient parfaitement à ces commandements pleins de grace :

Ne vous faites point violence,
Coulez, murmurez, clairs ruisseaux,
Il n'est permis qu'au bruit des eaux
De troubler la douceur d'un si charmant
silence.

J'ignore pourquoi M. Piccinni les a dédaignés ; il me semble qu'ils convenoient tout-à-la-fois à la situation & au caractère noble & tendre de son génie.

Mais veut-on savoir où Quinault sur-tout excelloit, c'est dans les Fêtes religieuses. Quels hymnes! je ne connois rien de plus magnifique, de plus pompeux, & en même temps de plus propre aux chants de ce genre. Il y règne un ton vraiment auguste, pieux, éclatant, solemnel. Je ne puis me refuser au plaisir de transcrire quelques-uns de ces admirables morceaux; & c'est par-là que je finis.

Voici quels sont les gemissements qu'excite la mort d'Alceste:

Formons les plus lugubres chants
Et les regrets les plus touchans.

La mort, la mort barbare
Détruit aujourd'hui mille appas:
Quelle victime, hélas!
Fut jamais si belle & si rare;
La mort, la mort barbare
Détruit aujourd'hui mille appas.

Alceste, si jeune & si belle
Court se précipiter dans la nuit éternelle
Pour sauver ce qu'elle aime elle a perdu le jour!

O trop parfait modèle
D'une épouse fidelle!
O trop parfait modèle
D'un véritable amour!

Que votre zèle se partage;
Que les uns par leurs chants, célèbrent son courage;
Que d'autres par leurs cris, déplorent ses malheurs.

Rendons hommage
A son image,
Jettons des fleurs;
Versons des pleurs.

Alceste, la charmante Alceste;
La fidelle Alceste n'est plus!

Tant de beautés, tant de vertus
Méritoient un sort moins funeste

Alceste, la charmante Alceste;
La fidelle Alceste n'est plus!

Rompons, brisons le triste reste
De ces ornements superflus.
Que nos pleurs, que nos cris renouvellés sans cesse,
Aillent porter par-tout la douleur qui nous presse.

En effet, c'est ainsi que doit s'exprimer la douleur d'une multitude. Combien n'eût pas brillé le génie mâle & sublime de Rameau sur de telles paroles, si par une suite du despotisme auquel Lully avoit soumis les Poëtes, comme son maître avoit fait la nation, on n'eût pas regardé comme sacré ce qu'il avoit chanté bien ou mal.

Voici un hymne d'un caractère tout différent, mais d'une égale beauté :

O Mars! ô toi qui peux
Déchaîner, quand tu veux,
Les fureurs de la guerre :
O Mars! reçois nos vœux!

Son funeste courroux n'est pas moins dangereux,
Que l'éclat fatal du tonnerre.
O Mars ! reçois nos vœux !

Les combats sanglants sont tes jeux ;
Tu sais, quand il te plaît, remplir toute la terre
De ravages affreux.
O Mars ! reçois nos vœux !

Mars redoutable,
Mars indomptable ;
O Mars ! ô Mars ! ô Mars !

O Mars impitoyable
Est-il irrévocable
Que ta haine implacable
Accable
Une ame inébranlable
Au milieu des hazards ?

O Mars ! ô Mars ! ô Mars !
Mars redoutable,
Mars indomptable ;
O Mars ! ô Mars ! ô Mars !

Que le tumulte des alarmes
Que le bruit, que le choc, que le fracas des armes
Retentissent de toutes parts.

O Mars ! ô Mars ! ô Mars !
Mars redoutable,
Mars indomptable;
O Mars ! ô Mars ! ô Mars !

Est-ce-là une belle invocation ! Mais combien est touchante la cérémonie funèbre de Cybèle en faveur d'Atys, qu'elle métamorphose en pin :

CYBÉLE.

Atys, l'aimable Atys, avec tous ses attraits,
Descend dans la nuit éternelle ;
Mais, malgré la mort cruelle,
L'amour de Cybèle
Ne mourra jamais.
Sous une nouvelle figure.

Atys est ranimé par mon pouvoir divin ;
Célébrez son nouveau destin,
Pleurez sa funeste aventure.

Que cet arbre ſacré
Soit révéré
De toute la nature :
Qu'il s'élève au-deſſus des arbres les plus
beaux ;
Qu'il ſoit voisin des cieux ; qu'il règne sur les
eaux ;
Qu'il ne puiſſe brûler que d'une flamme pure.
Que cet arbre ſacré
Soit révéré
De toute la nature.

Que ses rameaux soient toujours verds ;
Que les plus rigoureux hivers
Ne leur faſſent jamais d'injure ;
Que cet arbre sacré
Soit révéré
De toute la nature.

Atys, au printemps de son âge,
Périt comme une fleur
Qu'un soudain orage
Renverse & ravage.

Quelle douleur !

Ah ! quelle rage !

Ah ! quel malheur !

Que le malheur d'Atys afflige tout le monde ;

Que tout sente ici-bas
L'horreur d'un si cruel trépas.

Pénétrons tous les cœurs d'une douleur profonde ;
Que les bois, que les eaux perdent tous leurs appas.

Que le tonnerre nous réponde ;
Que la terre frémisse & tremble sous nos pas.

Que le malheur d'Atys afflige tout le monde.

Que tout sente ici-bas
L'horreur d'un si cruel trépas.

Il ne manque à cette belle Poësie que d'être unie aux chants de Rameau, pour exciter les plus vifs transports. N'est-il pas ridicule que la folle idée de propriété que s'étoit arrogée Lully sur l'œuvre du Poëte, en subsistant jusqu'à lui, nous ait

privé de cet avantage ? &, comme si nous ne devions jamais, à l'égard des grands hommes, faire que changer d'injustice ? Faut-il qu'aujourd'hui beaucoup de chœurs de Rameau, capables seuls de soutenir notre gloire lyrique & propres à former nos Musiciens, ne se fassent plus entendre dans aucuns Concerts?

---

*Lettre sur la cause de l'Intonation, à M. J. D. L., Médecin de la Faculté de Paris.*

MONSIEUR,

Entre toutes le erreurs auxquelles la Musique a pu donner lieu, il en est une que je crois avoir été généralement adoptée & répandue par MM. les anatomistes sur la cause essentielle de l'intonation.

L'Ouvrage que vous avez publié, le succès qui l'a suivi & l'hommage que vos confrères viennent de rendre à vos talents, en vous confiant une place honorable & distinguée, (1) attestent en vous, Monsieur, des lumières capables de résoudre des questions d'une autre importance. Celle-ci, curieuse par sa nature,

(1) La place de Professeur d'Anatomie.

intéresse les Anatomistes, les Musiciens & tous ceux qui, n'étant pas de pures machines, se plaisent à bien connoître les ressorts que leur volonté fait agir.

Selon tous les Anatomistes, à mesure que l'on resserre une petite ouverture d'environ deux lignes, par où l'air s'échappe au sortir du larinx, la voix s'élève en proportion du grave à l'aigu. Autant vaudroit-il assûrer qu'en fermant par degrés, le bout d'une flûte, on pourroit faire entendre les trente-six demi-tons renfermés dans trois octaves.

D'ailleurs, si l'intonation dépendoit de l'ouverture de la glotte, il seroit presqu'impossible de chanter juste; car sa plus grande dilatation n'étant guère que d'environ deux lignes, il faudroit pouvoir trouver

dans cet espace de deux lignes, trente-six degrés. Or, cette suppotion révolte le bon sens.

M. Haller dit que les bords de la glotte se rapprochent, quand on élève le ton de la voix, de même que la bouche se resserre, lorsqu'en sifflant, on passe à l'aigu.

Il auroit suffi à M. Haller de songer à une expérience facile, pour n'être pas la dupe de cette comparaison. Tandis que l'on sifle la gamme, si l'on écarte légérement les lèvres avec le secours des doigts, le ton s'élève, il ne baisse pas, ce qui combat directement M. Haller, & prouve déjà que la mesure de cette ouverture, n'est pas celle de l'intonation.

Je suspends ici l'attaque d'une erreur déjà manifeste, par cette seule expérience, pour établir, si

je puis, avec une évidence pareille, la cause à laquelle nous sommes, selon moi, redevables de l'intonation.

Le larinx est une espèce de tambour formé de deux pièces, la supérieure est solide & pleine de cartilages, l'inférieure est musculeuse, mobile, & joue comme un soufflet. Vers le tiers inférieur de la portion cartilagineuse, se trouve un muscle plat, appellé cordes vocales, qui tapisse intérieurement le larinx. Enfin, la partie supérieure de ce tambour est terminée par la petite ouverture, appellée glotte.

C'est cette extrèmité supérieure & peu mobile du larinx, que les Anatomistes & les Physiologistes ont regardée jusqu'ici comme la cause essentielle de l'intonation.

Je pense au contraire, que l'in-

tonation se forme dans la partie inférieure & très-mobile de ce tambour, & que l'air, en passant dans ce canal, prend la qualité de grave ou d'aigu, selon que cette partie mobile s'aggrandit ou diminue. Je joins ici les raisons sur lesquelles je fonde mon opinion.

1°. La partie mobile & inférieure du larinx pouvant s'ouvrir d'environ deux pouces, il lui est bien plus facile qu'à la glotte, qui ne s'ouvre que d'environ deux lignes, de fournir une division de trente-six degrés de rétrecissement.

2°. La Nature emprunteroit-elle le secours du grand nombre de muscles nécessaires au rétrecissement de la glotte, tandis qu'avec un plus petit nombre, elle rempliroit plus sûrement son objet.

3°. Les deux extrêmités du larinx peuvent

peuvent se rapprocher assez pour qu'il passe encore de l'air dans le larinx, sans que l'on en puisse apprécier le ton : or, si la glotte étoit l'origine de l'intonation, elle ne cesseroit de fournir de l'air sonore & très-aigu, qu'en se fermant tout-à-fait ; mais nous sentons parfaitement bien que l'air continue à s'échapper de notre gosier, & par conséquent de notre glotte, lorsque cependant nous cessons de pouvoir chanter, soit au grave, soit à l'aigu de notre voix.

4°. Un phénomène acoustique bien constaté depuis cent ans, prouve que tout corps qui rend un son, se modifie de moitié pour rendre son octave.

Il s'ensuivroit par conséquent, que la glotte, si elle régloit l'intonation, se fermeroit de moitié

pour la première octave, d'un quart de plus pour la seconde, d'un demi-quart pour la troisième. Ainsi, dans ce demi-quart de ligne, il faudroit trouver les douze demi-tons de l'octave, & même d'autres intervalles, dont il est inutile de parler ici. Or, cette modification de moitié, s'opère d'une manière frappante dans la partie mobile du larinx, lorsqu'on chante la gamme; car, si l'on met le doigt sur la grosseur qui en fait la baze, on la sent s'élever d'un grand intervalle pour la première octave, d'une moindre de moitié pour la seconde, &c. tant il est vrai que si les résultats d'une science isolée peuvent jetter dans des erreurs capitales, du moins il est rare que ceux d'une autre science concourent à les établir. Faut-il enfin tirer mes preuves

de la comparaison même qui a trompé, selon moi, les Anatomistes ? Je la crois trop favorable à mon opinion, pour dédaigner d'en faire usage.

La bouche devient, lorsqu'on sifle, un larinx artificiel qui rend alors le vrai larinx, en quelque sorte, inutile. Les lèvres, la langue & les dents s'arrangent de manière à entretenir l'air. Les lèvres prennent la figure de la glotte, la langue, en s'approchant plus ou moins des dents, imite le jeu du soufflet ou partie inférieure & mobile du larinx, & les dents, aussi stables que le muscle qui tapisse l'intérieur du larinx naturel, séparé, comme lui, les deux parties de ce nouveau canal.

Le même effet est sensible, dès que l'on posé le doigt sur la base

du larinx toutes les fois que l'on chante.

Delà j'ai conjecturé que le muscle plat, appellé cordes vocales, servoit à briser l'air, de manière à le rendre sonore, ainsi qu'un ruban traverse la pratique des Joueurs de Marionnettes, ainsi que l'entaille faite près de l'embouchure des flûtes à bec, &c. &c.

J'ai de plus conjecturé que l'air devenu sonore par ce moyen, se modifioit ensuite du grave à l'aigu, suivant la grandeur de l'espace qui le contenoit; d'où il pouvoit s'ensuivre que dans les femmes, la partie inférieure du larinx, étoit plus petite que dans les hommes, toutes proportions gardées, ce qui m'a été confirmé par les gens de l'Art.

Une foule d'expériences physi-

ques & journalières, m'affermissent encore dans mon idée.

Ne voit-on pas les Joueurs de cors mettre une allonge à leur instrument, quand ils veulent jouer dans un ton plus grave.

Si des cordes deviennent plus graves en proportion de leur grosseur ou de leur longueur ou de leur distension, c'est parce qu'elles s'agitent dans un espace d'air plus considérable, & changent dès-lors cet air en son dans un lieu plus vaste.

C'est en fermant les trous voisins de l'embouchure d'une flûte, qu'on allonge l'espace où se meut l'air, & qu'on obtient des sons plus graves.

Pourquoi lorsqu'on remplit une cruche, le son passe-t-il à l'aigu; & pourquoi, lorsqu'on remplit un

gobelet, le son passe-t-il au grave, comme il est facile de le vérifier en frappant ce vase, après un instant de repos?

C'est que dans la cruche, l'eau trop agitée, ne permettant pas au son de se former, l'air que cette eau chasse, devient sonore, & par conséquent aigu, à mesure que son volume diminue, au lieu que dans le verre, le son passe au grave, parce que le volume d'eau tranquille, où il se forme, est augmenté.

Si toutes ces expériences démontrent que le son devient aigu ou grave, suivant la grandeur de l'espace où l'air s'agite, ce n'est point la glotte qui modifie l'intonation, puisqu'elle ne contient pas l'air, & qu'elle ne fait que lui donner seulement un passage; ce

n'est pas même la partie supérieure du larinx, puisqu'elle n'est pas susceptible d'un rétrécissement convenable : mais j'oserois croire que la partie inférieure du larinx formant une capacité qui se dilate, & joignant ainsi à l'avantage de contenir l'air, celui d'en contenir plus ou moins ; c'est elle seule à qui peut appartenir l'emploi de modifier l'intonation, puisqu'elle se conforme en tout aux loix invariables de la nature devinées, ou plutôt suivies, sans avoir été soupçonnées par tous les fabricateurs d'instruments.

J'ai l'honneur d'être, &c.

LEFEBVRE.

*Ce 22 Janvier 1783.*

*Note.* Il vient de paroître, à Edimbourg, une Dissertation sur cet objet. L'Auteur (autant que j'en puis juger, d'après la Gazette

de Santé qui l'annonce, N°. 49, Année 1778), me paroît tenir aux anciens préjugés. Si l'on y rencontroit d'ailleurs, quelque rapport à mes idées, j'observerai que ma Lettre a été connue à Paris, à l'instant même de sa date.

---

---

*Des inflexions de la Mélodie, comparées à celles de la Déclamation théâtrale.*

Si les hommes ont jamais montré de l'ingratitude, c'est bien assûrément à l'égard de la Musique. Ce bel Art, cultivé dans tous les siècles, connu de tous les peuples, chéri de tous les hommes sensibles, est demeuré comme anéanti jusques dans ses moindres parties, par des arguments en forme. Plus il a donnés de plaisirs, plus on lui a contesté ses moyens de plaire.

L'un a soutenu que l'harmonie devoit être comptée pour rien en Musique.

L'autre a dit que s'il falloit comptet l'harmonie pour quelque chose, son effet du moins se bornoit à l'im-

pression physique des sons sur l'oreille.

Celui-ci a prétendu que la mélodie n'avoit également de pouvoir que sur l'organe, & pas le moindre sur le cœur.

Celui-là portant un jugement plus sévère, a déclaré que ce pouvoir même venoit tout entier du rithme.

Quelques-autres ont avancé que si, à la vérite, le cœur paroissoit quelquefois ému des accents lyriques, ces accents n'appartenoient point à la mélodie, mais qu'elle les empruntoit de la déclamation théâtrale.

D'autres enfin ont soutenu qu'elle ne pouvoit pas même emprunter ces accents, attendu que les inflexions de la parole, ne sont pas

fixes & déterminées, & que celles de la Musique le sont.

D'où s'ensuit évidemment que la Musique n'a par elle-même, aucun mérite propre à justifier notre amour, & que la passion qu'elle nous inspire, est le fruit de l'aveuglement.

J'ai déjà montré l'injustice des premiers reproches; occupons-nous d'analyser les derniers.

Qu'est-ce donc que des accents! des sons aigus ou graves, plus ou moins prolongés, & plus ou moins renflés?

Comment la déclamation théâtrale reconnoît-elle l'intonation de ces sons, le degré de leur force, le temps juste de leur durée; car il faut reconnoître toutes ces choses pour savoir les employer.

L'intonation de ces accents (di-

sent les ennemis de l'Art musical) n'est pas appréciable, il est vrai, le degré de leur force n'a point de règle fixe, le temps de leur durée n'a point de mesure exacte; & cependant ces accents, dont nos organes ne reçoivent qu'une perception confuse, vague, incertaine, sont des expressions nettes, claires, précises, distinctes de toutes nos passions, & de leurs modifications variées à l'infini.

Il faut l'avouer, cette manière d'argumenter n'a rien d'incommode. En recourant aux qualités occultes, on explique tout à ses lecteurs, d'une cause parfaitement ignorée; on déduit librement des effets certains. Mais aujourd'hui les esprits plus éclairés veulent saisir l'enchaînement d'un effet à sa cause; & tant que cet enchaînement ne se

montre pas avec une parfaite évidence, ils doutent que la prétendue cause ait les rapports qu'on lui suppose avec l'objet qui leur est connu.

Opposons au tableau des moyens si bornés de la déclamation, celui des ressources nombreuses, palpables & sûres que la Musique possède : l'intelligence unie au sentiment peut en disposer à son gré ; car, la Musique n'use d'aucun moyen dont on ne sache évaluer la force, &, si je l'ose dire, calculer en quelque façon, la puissance.

D'abord elle a le droit d'employer tous les sons qu'il est possible de concevoir, en passant du plus grave au plus aigu. La déclamation théâtrale n'a pas à choisir dans un aussi vaste diapason.

Ensuite elle procède avec une telle sûreté, qu'après avoir paru s'égarer dans cette carrière immense, le son qui termine un air, est pourtant absolument le même que le son par où l'air a commencé.

Au contraire, l'accent de la déclamation théâtrale, quoiqu'infiniment monotone, est toujours douteux, vague, incertain, fût-il l'expression vive & parfaite d'un sentiment, le hazard qui la produit peut seul aider à le retrouver.

Enfin, quoiqu'on ait pu dire en faveur de la division subtile, au moyen de laquelle la voix passe du grave à l'aigu dans la déclamation théâtrale, c'est un avantage que la voix chantante possède au même degré, & les Chanteurs Italiens en abusent au point que le bon goût s'en offense encore tous les jours.

Si l'Art déclamatoire avoit des accents expressifs qui lui fussent propres, il exprimeroit par lui-même sans le secours du geste, sans le secours des mots. L'expression qu'on lui trouve, quand il s'unit à la Poësie, ne ressemble-t-il pas à ces portraits manqués, que l'on accompagne prudemment du nom de l'original. Qu'on lise la Poësie sans la déclamer; qu'on la déclame sans la lire, & l'on jugera laquelle de ces deux manières fait le moins perdre à l'expression des passions de l'ame.

La déclamation, par ses accents, offre, je le sais, des sons aigus ou graves, longs ou rapides, foibles ou renflés; mais si elle fournit le sentiment distinct de ces qualités, elle ne fournit pas de même le sentiment distinct de leurs nuances. Qu'un

Acteur fasse durer un peu plus ou moins long-temps l'articulation d'un mot ; qu'il le rende un peu plus ou un peu moins aigu ; qu'il le force ou qu'il l'affoiblisse un peu, rien ne permet à l'esprit de saisir cette différence, & l'impossibilité d'en comparer les effets, ôte le moyen de juger, si l'on s'en sert à propos.

L'Art déclamatoire est donc en quelque sorte, un Art fondé sur des moyens indécis & arbitraires ; & même il consiste moins à trouver dans certains moments, des intonations touchantes, qu'à bien accorder ces intonations avec celles qui les précédent & les suivent.

Sa première loi, c'est de ne point dénaturer la prosodie.

Sa seconde, c'est de ne point contrarier par un débit lent, la

passion vive qui s'exprime en termes rapides.

Sa troisième, c'est de former des inflexions particulières sur les mots qu'il est le plus essenriel de représenter à l'esprit. Ensuite, de proportionner, autant qu'il se peut, l'énergie de la voix à l'énergie de la passion, l'abaissement ou l'élevation de l'une au caractère humble ou fier de l'autre.

L'art du geste est soumis de même à des loix équivalentes ; mais ni le geste ni la déclamation ne sont propres à former par eux-mêmes, un langage bien intéressant. Ils prêtent à la Poësie un secours auxiliaire, & jamais ils ne s'éleveront au-delà.

Je veux proposer au lecteur que de vieux préjugés rendent sourds

aux bons arguments, une expérience assez curieuse.

Tout le monde connoît ces admirables vers dont se sert Cornelie, en apostrophant l'urne de son époux:

» O vous, à ma douleur, objet terrible &
» tendre,
» Eternel entretien de haine & de pitié,
» Restes du grand Pompée, écoutez sa moitié.

Qu'on les déclame, & que passant tout à-coup à ces autres vers, on dise avec Egiste, à l'aspect de Mérope, qu'il ne connoît pas encore pour sa mère :

» Est-ce-là cette Reine, auguste & malheu-
» reuse,
» Celle de qui la gloire & l'infortune affreuse,
» Retentit jusqu'à moi dans le fond des déserts,

& l'on jugera si la différence d'accents qui en résulte, est en proportion avec la différence des sentiments & des personnages. Peut-

être même s'appercevra-t-on que cette différence est due presque toute entière aux mélanges différents de longues & de breves qui forment ces vers; car

ō vōūs ă mă dŏulēūr

ne peut pas, quand on déclame, se trouver scandé, comme

ēst-cĕ lā cĕttĕ Reīnĕ

& ainsi du reste.

Mais la lenteur, l'élévation, la force générale des sons est la même, & les deux déclamations soumises à l'oreille d'un juge, loin de lui rappeller ces deux morceaux de Poësie, lui causeroient même beaucoup d'embarras, s'il falloit simplement décider auquel chacune appartient.

Après avoir réduit à sa juste valeur ce prétendu mérite expressif de la déclamation, il faut montrer

que ce mérite est tout entier dans la Musique.

Combien les moyens de la déclamation ne sont-ils pas foibles, impuissants, bornés, quand on les compare à ceux de l'Art musical!

D'un côté, l'on ne distingue seulement que trois caractères, élévation, force, durée dont les dégradations particulières, ne forment point de nuance remarquable, de teinte précise ; & voilà d'où l'on prétend tirer de quoi caractériser nos passions nombreuses & leurs nuances innombrables.

De l'autre, on distingue des sons, variés à l'infini dans leur intonation, par des procédés certains.

Variés à l'infini dans leur mesure, par des loix fixes.

Variés à l'infini dans leur force, par la réunion des instruments qui es font entendre.

Et voilà d'où l'on prétend qu'il est impossible de tirer des expressions assez variées pour caractériser nos passions.

Ainsi, l'on attribue à l'abondance des moyens, une disette d'effets ; à l'abondance des effets, une disette de moyens.

Comment ne rougit-on pas d'élever de pareils systêmes ? on rougit presque d'avoir à les réfuter.

A la foule de gens qui disent : « Les accents de la parole sont » indéterminés ; donc ils expri» ment ». La seule réponse qu'il y auroit à faire, la voici : les accents de la parole sont indéterminés ; donc ils n'expriment point.

En effet, qu'est-ce qu'un accent indeterminé, innapréciable ? c'est un son vague qui ne laisse ni impression

nette à l'esprit, ni sensation distincte à l'oreille; l'ame n'en peut recueillir qu'une perception confuse : une suite d'accents pareils est pour elle une langue totalement inconnue.

La seule modification de grave & d'aigu ne suffira sans doute pas à rendre mille expressions, si l'ame ne peut saisir entre ces deux extrêmes, mille nuances plus délicates, & cependant toujours sensibles : or, voilà le genre d'avantage que la Musique possède au plus éminent degré, la seule décomposition de la gamme fournit une foule d'intervalles tous divers, tous d'une étendue fixe; tous d'un caractère particulier; un seul son de plus, pris dans la gamme supérieure qui peut en fournir six nouveaux, multiplie encore ce nombre d'intervalles divers, déjà considérable; en outre,

l'effet si connu d'un simple changement de modulation qui, dans le plus petit intervalle entre deux sons, montre toujours possible l'existence d'un nouveau son, ne laisse plus concevoir de bornes à leur variété.

Mais, dit le vulgaire, imbu de ce faux préjugé que les sons innappréciables sont expressifs;

« Les sons de la voix parlante » sont indéterminés; donc la Mu» sique usant de sons déterminés, » ne sauroit imiter les accents de la » parole. »

Et moi je soutiens qu'il est possible à la Musique de les imiter, ou, pour mieux dire, qu'elle a le pouvoir d'offrir absolument les mêmes; car on ne peut pas dire, par exemple, qu'un modèle imite son tableau, ni l'original sa copie, quoiqu'il en offre la ressemblance, & l'on verra tout-

à-l'heure combien cette distinction se trouve ici nécessaire.

C'est la Musique seule qui dispose des sons en pleine souveraineté, c'est elle qui établit entr'eux des rangs fixes, & ces rangs se multiplient dans une proportion qui ne le cède point à l'immensité des nombres.

Nous en avons d'ailleurs une foule d'exemples. Les récitatifs de Rameau, de Gluck, de Piccinni sont pleins de traits qui ne présentent rien autre chose que l'accent de la voix parlante, pur et fixé. Il est bien vrai que les Compositeurs qui savent parfaitement noter la déclamation, sont aussi rares que les Auteurs en état de déclamer parfaitement; mais il est encore plus vrai que nul accent déclamatoire ne sauroit échapper au Musicien savant & sensible

sensible qui pretendra le noter.

Les morceaux d'expression composés par les grands Maîtres, ne sont-ils pas remplis d'accents qu'un Le Kain se fût glorifié d'avoir trouvés.

L'air terrible d'Oreste :

Dieux ! qui me pourſuivez ! Dieux !, auteurs de mes crimes !

n'est, du commencement à la fin, qu'une déclamation vive, énergique, sublime ; l'effroi, l'indignation, le désespoir, les remords, la pitié poussent tour-à tour les cris qui leur sont propres ; & l'Art musical embellit tous ces accents de son charme unique, de ses ornements divins.

Quelle différence de caractère entre cette scène & la superbe scène de Castor, où ce héros s'efforçant

de rappeller à la vie Thélaïre expirante, lui dit :

> Mais le bruit cesse, ouvrez les yeux ;
> A nos tourments la nature est sensible,
> Et ces concerts harmonieux
> Annoncent un Dieu plus paisible.

C'est du fond du cœur le plus noble, le plus tendre que sont partis les accents pleins de vérité, de fraîcheur & des graces dont cette aimable poësie s'anime encore. L'Acteur le plus célèbre de nos jours, un La Rive, s'épuiseroit en vains efforts à chercher une déclamation plus parfaite, & il lui est défendu d'en employer une aussi mélodieuse. J'ai même fait sur les deux morceaux que je cite une expérience, toujours accompagnée du succès, & qu'il est bien facile de répéter : quand j'affoiblissois le chant, les

auditeurs croyoient entendre la déclamation; quand je renforçois la déclamation, ils croyoient entendre le chant. Ainsi, le chant paroissoit être à la déclamation, ce que la déclamation est à la simple lecture.

Que faut-il donc penser de ces accents déclamatoires dont on soutient que la Musique tire son caractère expressif, qu'ils ne sont eux-mêmes qu'une image assez imparfaite des acents variés de l'Art musical. De même que la gravure avec du noir & du blanc, donne le sentiment du clair obscur d'un tableau, la voix déclamante, aigue & grave, donne l'idée de ces masses de sons brillants ou sombres dont les airs sont composés; mais qu'après avoir chanté l'air *tristes apprêts, pâles flambeaux*, on essaye de le déclamer, & l'on s'appercevra que

la déclamation retrace les accents ; passionnés, lyriques, à-peu-près comme on voit l'ombre retracer la ſorme des corps, c'est-à-dire, en altérant beaucoup trop la pureté de leurs contours.

FIN

# TABLE

## DES MATIÈRES.

# ERRATA.

Page 1. *ligne* 11. théorie ; *lisez* théoricien.

Pag. 14. *ligne* 6. intervalles ; *lisez* intervalles durs.

Pag. 32. *lig.* 6. de se former ; *lisez* de former.

Idem. *lig.* 19. grand chiffreur ; *lisez* grand déchiffreur.

Pag. 39. *lig.* 8. qui l'ignorent ; *lisez* qui les ignorent.

Pag. 42. *lig.* 3. et tout ce ; *lisez* et souvent ce.

Pag. 61. *lig.* 11. ce charme de Musique ; *lisez* le charme de la Musique.

Pag. 93. *lig.* 21. la position ; *lisez* la diſpoſition.

Pag. 95. *lig.* 7. puisqu'il ; *liſez* puisqu'on.

Pag. 126. *lig. dernière*, cette pro deux proportions ; *lisez* cette proportion.

Pag. 141. *lig. dernière*, les couleurs ont priétés ; *lisez* les couleurs ont des propriétés.

Pag. 148. *lig.* 10. lyrique ; *lisez* unique.








BIBL
Sc
PL
N.